UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093687 2

(5) 344 I

LES GRANDS ARTISTES

MANTEGNA

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par HENRI STEIN.
Botticelli, par RENÉ SCHNEIDER.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Cellini (**Benvenuto**), par HENRI FOCILLON.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILLE.
Diphilos et les Modeleurs de terres cuites grecques, par EDMOND POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les Peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hals (Frans), par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
Peintres (Les) **de Manuscrits** et la miniature en France, par HENRI MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les Médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Paul Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs allemands, (Les) par LOUIS RÉAU.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et Zurbaran par PAUL LAFOND.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Rousseau (Théodore), par PROSPER DORBEC.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Téniers, par ROGER PEYRE.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velasquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

13495-11. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

MANTEGNA

PAR

ANDRÉ BLUM

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE

UNIVERSITY OF TORONTO
DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VI^e^)

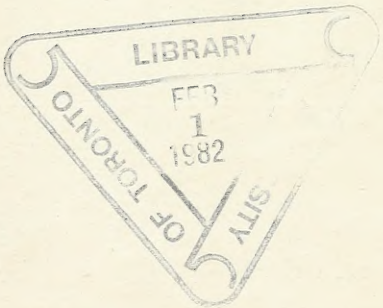
Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays

759.5
M

AU

DOCTEUR PAUL KRISTELLER

ND
623
M3B6



MANTEGNA

I. — Mantegna a Padoue. — Formation et développement de son esprit.

L'étude de l'antiquité, dont la Renaissance est devenue le nom sous lequel on désigne le siècle quattrocentiste, n'avait pas été abandonnée en Italie, même au moyen âge. L'Église s'y était toujours intéressée, mais en l'accommodant à la propagation de ses dogmes et en la transformant en une symbolique qui la rendait méconnaissable. La tâche qui s'imposait à la jeune génération du XV^e^ siècle était de rompre avec la tradition surannée du moyen âge, de soustraire l'antiquité à la scolastique, de la rendre à sa pureté originelle pour prendre conscience de son sens véritable. Il fallait la défendre non pas contre l'Église, qui l'accueillait, mais contre une foi inquiète du péril auquel allaient être exposées les croyances établies, menacées par ce mouvement nouveau. Un courant d'idées entraînait les

esprits vers une sorte de culte du paganisme. Les représentants les plus illustres du génie italien, comme Dante et Pétrarque, travaillaient à le faire revivre et contribuèrent à faire triompher la doctrine appelée l'humanisme : C'était par essence « le goût de l'art antique, l'effort pour échapper au temps où l'on vit et se faire une âme antique. »

Si la révélation des beautés de l'antiquité s'accommode avec l'esprit national, c'est que dans les villes italiennes, dont plusieurs se vantaient de descendre de héros fabuleux, il se rencontra un public capable de la comprendre, sentant qu'elle évoquait les traditions qui avaient fait sa grandeur passée. Le monde savant se passionna pour elle, essaya de découvrir les textes perdus, de recueillir les manuscrits, d'étudier les monuments antiques. Quelques collectionneurs perspicaces réunirent des inscriptions, des médailles, des monnaies, des débris de marbre antiques. Grâce à la masse des souvenirs qui subsistent encore en Italie, cet enthousiasme ne conquit pas seulement les érudits, mais pénétra la vie populaire. Dans les chefs-d'œuvre passés qui renaissaient au jour, l'Italie se retrouvait telle qu'à ses origines. Les hommes les plus célèbres de ce temps sont bibliophiles ou archéologues. Lorsqu'on demandait à Cyriaco d'Ancona, qui voyageait jusque dans l'Asie et l'Afrique afin de rapporter des inscriptions, pourquoi il se donnait tant de peine, il répondait : « Je ressuscite des morts. »

Beaucoup, à l'exemple de d'Ancona, cherchent à faire revivre les monuments de l'antiquité. Elle ne semble plus

malgré la forme nouvelle sous laquelle elle est restituée, incompatible avec le sentiment religieux. Elle est accueillie avec ses métamorphoses par l'Église et elle monte sur le trône pontifical. Le pape Nicolas V se plaît à restaurer des édifices romains et constitue une importante bibliothèque de manuscrits. Pie II s'emploie à l'accroître pour en faire une des plus riches du monde et se livre à l'étude des anciennes voies romaines. Mais c'est surtout à Florence et à Venise que se développe la culture artistique. Des collections d'antiquités sont formées par des Vénitiens, comme celles du cardinal Domenico Grimani, de Marino Falieri, de Pietro Barbo, devenu Paul II, et dont les généalogistes faisaient remonter les origines aux Ahénobarbus de Rome, en un temps où les noms de baptême étaient antiques.

A côté de Florence et Venise, Padoue devient un centre où afflue toute l'érudition. En 1405, la dynastie des Carrara a été détrônée par la république de Venise, qui a soumis Padoue à sa domination. Padoue constitue en quelque sorte son Université. Elle est célèbre par les savants et les érudits qui y donnent l'enseignement. Le Grec Manuel Chrysoloras y a formé des élèves comme Gasparino Barzizza qui, à Padoue, entre 1407 et 1422, tient une école publique. Autour de lui professent les grands pédagogues de l'époque : Pietro Paolo Vergerio, Secco Polentone, Lauro Quirini, Ognibene da Scola, Ermolao Barbaro, Guarino Guarini de Vérone, « le maître, dit Æneas Sylvius, de quasiment tous ceux qui à notre époque se distinguèrent dans les humanités » et Vittorino, né à Feltre en 1376, qui

enseigne l'éloquence à Padoue jusqu'à ce qu'il vienne fonder à Mantoue l'école appelée Casa Giocosa. Si l'on s'en rapporte au panégyriste de Padoue, Michel Savonarole, trois villes seulement peuvent se comparer à Padoue: Florence, Venise et Rome.

De même que les villes du moyen âge étaient fières de compter dans leurs églises des reliques de saints, de même Padoue se glorifie de posséder les tombeaux d'Anténor, de Tite-Live, de Pétrarque qui avaient entretenu des relations avec Giacomo Carrara, souverain de Padoue, du poète Mussato et de guerriers célèbres comme Gattamelata de Narni dont la statue équestre se dressait sur la place du Santo, « semblable à un César triomphant ».

Des œuvres comme celles de Donatello, les travaux d'épigraphie, de philologie grecque et latine, les études d'archéologie, les découvertes de manuscrits, tout ce mouvement d'enthousiasme pour la civilisation antique, toutes ces idées des humanistes vont déterminer des formes d'art nouvelles. Une de celles qui réalisent le mieux l'idéal de beauté de ce temps est celle de Mantegna.

Mantegna est né en 1431. On dit que la ville qui lui a donné le jour serait Padoue, car il signait quelques tableaux: Andrea Mantegna, Patavinus. On lui a attribué aussi comme lieu de naissance Vicence, parce que, dans un document extrait des archives des Frari de Venise, Mantegna se déclare né à Vicence : « Per magistrum Franciscum Scorzono, pictorem de Padua, et Andream Blasii Mantegna de Vicentia pictorem. » En réalité, d'après des

Giacomo Alinari

LE BAPTÊME D'HERMOGÈNE (LÉGENDE DE SAINT JACQUES).

(Padoue, église des Ermitani.)

documents publiés par Vittorio Lazzarini. il serait né à Isola di Sopra ou Isola di Cartura, sur le territoire de Vicence. Mais l'Ile faisant partie de la commune de Piazzola et étant limitée par la rivière Celeson pouvait être considérée comme une dépendance de Padoue.

D'après le témoignage de Vasari, il était « umilissima stirpe ». mais un document notarié désigne son père Blaise comme « honorable et messer », ce qui détruit cette assertion. Il est le fils adoptif de Squarcione qui, en 1441, le fit inscrire dans l'association de la Fraglia de pittori e coffanari dont les statuts ont été publiés par le docteur Gaye. Le jeune Mantegna, âgé de dix ans, est ainsi nommé « Andrea fiuolo de M. Francesco Squarcione depentore ». L'étude de l'influence exercée par Squarcione sur Mantegna est une question des plus obscures, mais il serait intéressant de l'élucider pour comprendre le développement du talent de Mantegna. Dans quelle mesure l'a-t-il subie?

La personnalité de Squarcione est peu connue. On ne sait guère sur lui que ce qu'en a écrit Vasari et l'on ne possède pas d'autres renseignements que ceux qui ont été indiqués par Selvatico et plus tard par Lazzarini. Squarcione devait être né en 1394. C'est en 1439 qu'il est mentionné comme peintre pour la première fois. Lazzarini le considère comme un des maîtres qui ont le plus contribué à former l'éducation des artistes du quattrocento. On croyait jusqu'à ces dernières années que Squarcione n'était qu'un chef d'atelier n'exerçant qu'une faible action sur des élèves, mais les documents récemment publiés

par Lazzarini permettent d'établir que son influence s'est fait sentir sur toute l'école de Padoue.

L'atelier de Squarcione était très fréquenté. On y venait de toutes les villes d'Italie. Buono vint de Ferrare, Ansuino de Forli, Marco Zoppo de Bologne. Parmi ses élèves, les uns devaient exécuter des travaux pour le maître et étaient nourris et habillés, d'autres venaient pour recevoir une instruction artistique. Squarcione promettait de leur enseigner « bene et fideliter » et « monstrare designos », en un mot, de leur faire connaître la peinture « secundum quod facere debent magistri discipulis suis ». Ce que Squarcione a pu en particulier apprendre à Mantegna, c'est l'art de suspendre, dans la partie supérieure ou inférieure de ses tableaux de Madones, ces guirlandes de fleurs et de fruits qu'affectionnaient les miniaturistes. Mais l'élève voulut si bien se dégager de l'enseignement de son professeur qu'en 1455 il se présenta à Venise, comme on le sait d'après un document conservé aux archives de cette ville, devant la Cour des Quarante, pour demander l'annulation du contrat conclu auparavant avec Squarcione. Il l'obtint en invoquant à l'appui de sa réclamation le fait qu'il était mineur au moment de son engagement.

Cette tentative du jeune Mantegna, pour cesser toute collaboration avec son maître, indique bien le désir qu'il avait d'échapper à son influence. On a dit que Squarcione avait appris à Mantegna l'étude de l'antiquité, on prétend qu'il possédait une intéressante collection d'antiques et de

Cliché Alinari.

SAINT JACQUES MARCHANT AU SUPPLICE.

(Padoue, église des Eremitani.)

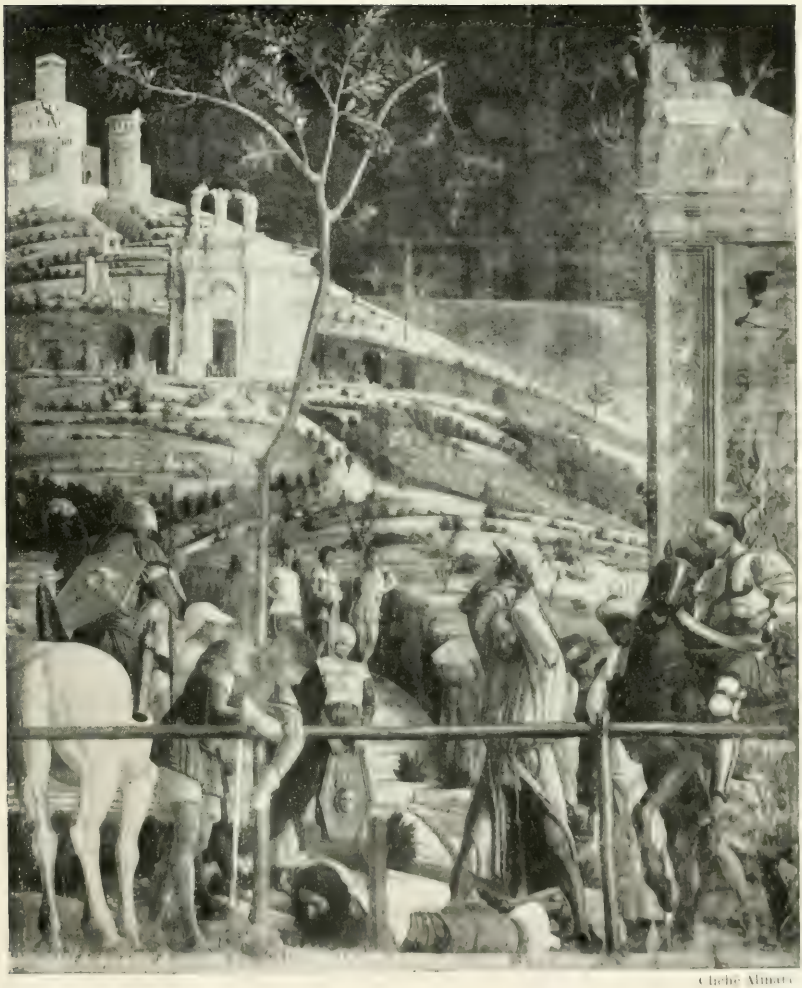
moulages de statues grecques et qu'il enseignait à ses élèves à dessiner d'après ces modèles. Mais du fait que Squarcione a contribué à leur faire comprendre la beauté des chefs-d'œuvre classiques, on ne peut conclure qu'il soit le seul à avoir découvert l'esprit trop longtemps caché de l'antiquité. A Padoue, les monuments, les conversations des humanistes et des antiquaires, tout l'enseignait, mais surtout Donatello. Il était venu à Padoue en 1444, et avait exécuté au Santo une série de bas-reliefs qui racontaient les épisodes de la vie du protecteur de la ville.

Le talent de Mantegna fut déterminé par les effets de modelé de Donatello qui lui fit comprendre l'éloquence de la statuaire. il pensa, dit Vasari, que les muscles, les veines, les nerfs sont mieux indiqués sur le marbre que sur le vif. Tandis qu'autour de lui on se bornait à copier le style antique. Mantegna s'aperçut que le sentiment de l'antique, tel qu'il apparaissait dans les œuvres de Donatello. consistait surtout dans l'étude de la nature. De là vint son désir de chercher à construire les formes vivantes en s'inspirant des bas-reliefs antiques. C'est ce qui explique que le contour de ses lignes présente une certaine dureté de modelé. Mais cette énergie des traits répond à sa préoccupation d'exprimer la vie intérieure d'un être. Son effort fut de rendre les émotions qui agitent l'âme et de les rendre visibles. même lorsqu'elles se cachent. Il possède une aptitude singulière à voir le côté douloureux de ces conflits et lorsqu'il traduit les effets de la passion. il réus-

sit à être pathétique, sans avoir besoin d'user de mouvements violents.

Cet essai de substituer le calme au mouvement fut emprunté à la peinture vénitienne. Mais ce dont il lui est plus redevable, c'est d'avoir complété sa science des formes par l'art de la couleur. L'école vénitienne a pour objet principal de faire œuvre décorative et dès ses origines, chez Gentile da Fabriano, chez Pisanello, chez Antonio Vivarini, l'étude de la couleur la préoccupe plus que celle de la forme. Mantegna, en rompant avec l'enseignement de Squarcione, prit pour modèles les Vénitiens. En 1450 il entretient des relations avec Jacopo Bellini, venu à Padoue en 1444, et qui y travaille depuis cette date. En 1454 Mantegna épouse sa fille Nicolosia. Le talent de Mantegna s'apparentait à celui des Bellini. Ce mariage irrita Squarcione qui les détestait et il ne pardonna pas à son ancien élève un hymen qui l'unissait à ses ennemis.

Jacopo Bellini, qui fut l'élève de Gentile da Fabriano, avait fait ses études à Florence. Ce style florentin, Mantegna avait appris à le connaître dans les fresques de Giotto, dans la Capella de l'Arena, dans les fresques de Filippo Lippi, dans la Capella del Podesta et dans les études de perspective de Paolo Uccello. Jacopo Bellini continua à lui en indiquer des principes qui provoquèrent une évolution dans le talent de son élève. On pourrait citer bien des rapprochements de Mantegna et des Bellini. Dans la *Crucifixion* du Louvre, on voit un groupe de femmes que rappelle un autre semblable emprunté au



Cliché Alinari

EXÉCUTION DE SAINT JACQUES.

(Padoue, église des Eremitani.)

livre d'esquisses de Bellini, du Louvre. On peut aussi comparer les rois mages du Triptyque de Mantegna à Florence et de l'Adoration des rois de Bellini, dans le même livre d'esquisses. Telle est l'influence des Bellini jointe à celle de Donatello qu'a subie Mantegna. Mais celle qu'aurait exercée Squarcione est plus difficile à constater.

II. — Les Fresques des Eremitani.

Parmi les travaux commandés à Squarcione auxquels collabora Mantegna, le plus considérable fut la décoration de l'église des Eremitani. Par un testament du 5 janvier 1443. Antonio Ovetari avait légué à Jacopo Leone une chapelle qu'il possédait dans l'église des frères Eremitani à Padoue et 700 ducats d'or pour qu'elle fût décorée « pulchre et condecenter » des histoires de la vie de saint Jacques et de saint Christophe. Il résulte d'un document de 1446 que la commande n'avait pas encore, à cette date, reçu un commencement d'exécution. Les fresques de la légende de saint Jacques sont presque terminées à la fin de 1452.

La chapelle se compose d'un quadrilatère supportant une voûte d'arête et terminé par une abside qu'éclaire une fenêtre ronde et quatre fenêtres sur les parois. Les peintures de la voûte et de l'abside sont les moins importantes. La voûte est ornée de quatre triangles représentant les figures des évangélistes dans des cadres ronds formés de guirlandes et de groupes de trois coquillages, attribut du saint auquel la chapelle est destinée. L'abside est décorée de

quatre médaillons ronds consacrés aux Pères de l'Église, vus jusqu'à mi-corps, et de cinq panneaux triangulaires représentant les apôtres saint Pierre et saint Paul, Dieu le Père et les deux saints auxquels est vouée la chapelle. Les histoires de la vie des deux saints sont distribuées deux par deux en trois étages sur les parois latérales. Sur le mur, à gauche, ce sont les fresques de la vie de saint Jacques. Celles de droite sont celles de la légende de saint Christophe. Elles sont reliées entre elles par des cadres d'architecture feinte où se succèdent des guirlandes faites de fruits et de feuilles et des génies ailés ou putti.

Quelle est la part de Mantegna dans la composition de ces fresques des Eremitani ? Il est bien difficile de la déterminer, d'autant plus que le témoignage de ses contemporains ne jette aucune lumière sur cette question obscure. Pour certaines fresques, il n'y a pas de doute possible au sujet de leur attribution, car elles portent des signatures. Telles sont les quatre fresques de la vie de saint Christophe qui sont signées de Bono da Ferrara et d'Ansuino da Forlì. Sur la muraille, en face, deux des fresques de la vie de saint Jacques ont dû avoir été peintes par Niccolo Pizzolo, qui paraît être aussi l'auteur des figures des Pères de l'Église, des saints, des apôtres et du Père Éternel. Comme œuvres exécutées par Mantegna, on ne peut guère lui attribuer avec certitude que six compartiments, quatre à gauche, les deux étages (en haut *Baptême d'Hermogène : Saint Jacques devant l'empereur*, et, en bas, *Saint Jacques marchant au supplice* : le *Martyre de saint Jacques*) ; et deux

Cliché Alinari

MARTYRE DE SAINT CHRISTOPHE.

(Padoue, église des Eremitani.)

à droite (*Martyre de saint Christophe : Enlèvement de son corps*).

Mais ce n'est pas à ces six peintures que se limite la collaboration de Mantegna. En réalité, on est porté à croire qu'il a dû être le directeur de tout ce travail de décoration, car si les fresques ne sont pas de la même main, elles procèdent bien d'une idée commune qui leur donne leur caractère d'unité. Le plan suivant lequel elles ont été exécutées est fondé sur un système décoratif tout à fait nouveau pour l'époque. Mantegna se dit qu'elles sont destinées avant tout à pouvoir être vues en un point quelconque par le spectateur, qu'il faut rendre la perspective en tenant compte de la place quelle qu'elle soit qu'il occupe pour les regarder. Sa préoccupation est de faire apparaître les représentations comme des événements réels. Il veut sur une surface plane exprimer les saillies que présentent les êtres et les choses et il se sert des effets de la sculpture pour parvenir à cette imitation de la réalité. L'ensemble des motifs décoratifs présente un groupement de combinaisons géométriques se développant suivant un plan logique. Son but est de réussir par ses procédés de trompe-l'œil à donner au spectateur l'illusion de voir les figurations dans l'espace, en dehors des limites des murs de la chapelle.

Ces principes de décoration apparaissent très nettement dans les quatre fresques de l'histoire de saint Jacques que l'on reconnaît comme l'œuvre de Mantegna. Elles représentent les quatre épisodes suivants : dans le premier, le saint baptise un converti qui à genoux reçoit l'eau baptis-

male; dans le deuxième, il comparaît entouré de soldats devant le magistrat qui va le condamner; dans le troisième, il marche au supplice et s'arrête un instant pour bénir un aveugle. La dernière scène montre au milieu d'un paysage la décollation du martyr. Il est étendu le ventre sur la terre, tandis que le bourreau lève une hache qui va détacher la tête du tronc. Le *Baptême d'Hermogène* et *Saint Jacques devant l'empereur* sont deux peintures symétriquement disposées de manière à pouvoir être vues d'un même endroit. La composition dénote une connaissance très approfondie de la perspective. Dans le *Baptême d'Hermogène*, c'est bien la tête d'Hermogène qui est au premier plan, tandis que l'échoppe du potier est rejetée dans le fond. La composition de *Saint Jacques devant l'empereur* est moins bien réussie, car l'attention est attirée aussi bien par l'arc de triomphe du fond que par les figures du premier plan. L'aspect de saint Jacques et du proconsul assis est un peu masqué par le licteur de gauche et le guerrier s'appuyant sur sa lance. Quant aux deux fresques de la vie de saint Christophe, le *Martyre de saint Christophe* et la *Translation du corps de saint Christophe*, la préoccupation du système architectonique apparaît dans la présence d'un pilier peint qui les sépare et dans la représentation d'un même fond qui leur est commun et qui est formé d'un palais style renaissance orné de bas-reliefs et entouré d'une vigne grimpante. On sent que Mantegna a étudié la perspective, peut-être chez Léon Alberti qui l'avait formulée dans son traité sur la peinture de 1435, mais plus certaine-

Gliche Alinari.

SAINT GEORGES.

(Venise, Académie.)

SAINT SEBASTIEN.

(Musée du Louvre.)

ment chez Paolo Uccello qui lui enseigna à l'appliquer.

S'il possède des notions techniques très développées, il n'est pas, comme on le lui a reproché, un doctrinaire: loin d'en faire parade, il s'efforce de les dissimuler, pour exprimer plus complètement son émotion. Ainsi dans le *Martyre de saint Christophe*, elle se manifeste par les gestes effrayés des soldats qui se détournent du spectacle des archers visant un saint gigantesque, tandis qu'une flèche est allée frapper un des juges debout à sa fenêtre. Sa manière ne rappelle pas celle des vieux maîtres de l'ancienne Padoue. Aux images symboliques il préfère des compositions souvent pleines de réalisme où le fini du détail n'exclut pas le caractère dramatique de l'ensemble. La fresque *Saint Jacques marchant au supplice* présente à cet égard une importance capitale. C'est surtout dans ce morceau que l'on sent combien le talent de Mantegna rappelle celui de Donatello. A gauche est la scène principale : saint Jacques guérit un paralytique qui s'agenouille devant lui. Un guerrier le regarde, saisi d'étonnement. A droite, un soldat de son bâton repousse énergiquement un porte-étendard. Il y a, dans ce mouvement bien observé des soldats, une étude réaliste qui évoque la manière de Donatello. Le jeune soldat qui s'appuie sur son bouclier est imité du *Saint Georges* de Donatello. Bien plus, l'esquisse de ce morceau, le dessin appartenant à l'honorable A. E. Gathorne-Hardy, à Londres, a même été pendant très longtemps attribuée à Donatello. Par son étude du relief, Mantegna est l'élève du sculpteur florentin.

Comme son maître, il est pénétré d'amour pour l'art antique, qu'il cherche à faire revivre en le restituant avec la passion d'un collectionneur. Elle se manifeste par la précision avec laquelle il représente les accessoires. Dans le *Baptême d'Hermogène*, ce sont les amphores placées dans l'échoppe du potier derrière les piliers d'une galerie romaine; dans le tableau *Saint Jacques devant l'empereur*, c'est le tribunal de porphyre où siège César. Ce sont aussi tous les détails des fresques des Eremitani: les costumes, les armures, les boucliers des soldats, les colonnes, les bas-reliefs, les motifs d'architecture, les inscriptions copiées d'après les monuments qu'il avait sous les yeux, évoquant ainsi, avec un sens merveilleux d'archéologie, la vision de la Rome antique.

Mais en même temps que son art visait à une sorte de résurrection du passé, il reste très approprié à l'époque quattrocentiste. Mantegna demeure l'homme de son temps, peignant les personnages qui l'entouraient, vêtus à la mode du XV^e^ siècle, comme dans les fresques de saint Christophe où il délaissa l'archaïsme des costumes pour ne demander conseil qu'à la vérité moderne. Suivant Vasari, il aurait cédé aussi à l'usage toscan d'introduire des portraits comme celui de son maître et de quelques-uns des plus notoires contemporains : Pallas Strozzi, Girolamo, Valle et Bonifacio Frigimelica. Ses physionomies montrent qu'il a étudié la nature vivante et ne présentent pas cette raideur de pierre que Squarcione critiquait dans les fresques de saint Jacques.

Cliché Alinari

LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES ANGES.

(Tableau central du haut du triptyque de San Zeno, à Vérone.)

(Vérone, San Zeno.)

III. — Les œuvres de début.

Ce qui caractérise le progrès dans le développement de la vie de Mantegna, c'est le passage d'une interprétation réaliste de la nature à une technique plus idéaliste. Bien qu'il soit arrivé presque d'emblée à la pleine possession de son talent, on sent toutefois que ses œuvres de début n'ont pas le caractère idéalisé de ses travaux postérieurs. L'émotion dramatique qu'elles expriment n'est pas très contenue dans ses premiers travaux. Ce n'est que dans les productions plus tardives qu'elle paraît atténuée et adoucie.

Beaucoup d'entre elles ont été perdues et quelques-unes sont d'une attribution douteuse. Parmi les plus anciennes, Vasari signale un retable pour l'autel de Santa Sofia de Padoue, qui aurait été signé et daté de 1448, comme en fait foi l'inscription conservée par Scardeone dans son livre sur les antiquités de Padoue : « Andreas Mantinea Patavinus an... septem et decem natus sua manu pinxit 1448. »

En réalité, les œuvres de Mantegna, exécutées dans ses débuts, de 1448 à 1455, ne sont pas, à part les fresques de l'église des Eremitani, très nombreuses. Parmi les tableaux regardés avec certitude comme de la main de Mantegna et composés pendant cette première période, il faut citer la *Madone avec l'Enfant* du musée de Berlin, et la *Madone avec l'enfant* de Mr Butler à Londres qu'on doit rapprocher

d'une autre Madone de la galerie de Berlin, de Giovanni Bellini. Un autre tableau qui présente des analogies avec une toile de Bellini le père est la *Madone avec l'Enfant dormant*, de la collection de M. James Simon. Comme les œuvres de jeunesse de Mantegna, elle est traitée dans un style assez réaliste qui donne à la Madone les traits d'une mère tenant un enfant endormi et non pas l'air d'une sainte consciente de porter le Sauveur. Certains tableaux de début commencent déjà à montrer la Madone sous un aspect doucereux, comme la *Madone avec l'enfant* du musée de Bergame et la *Madone avec l'enfant* du musée Poldi-Pezzoli à Milan, mais les formes et l'expression indiquent l'observation très exacte de la nature, qui caractérise ses premières œuvres. Quelque temps auparavant, vers 1452, fut exécutée la peinture de la basilique de Saint-Antoine, à Padoue, représentant saint Antoine et saint Bernard agenouillés et tenant une couronne avec le chiffre du Christ.

Vers la même date, le 10 août 1453, les bénédictins de l'église Sainte-Justine, à Padoue, lui commandèrent la décoration d'une chapelle dédiée à saint Luc qui lui fut payée le 18 novembre 1454. Ce maître-autel de Saint-Luc, aujourd'hui à Milan au musée Brera, est divisé en douze compartiments disposés en deux étages. Au premier étage, au centre, est représenté saint Luc assis et écrivant. Il est plus grand que les autres saints qui occupent à droite et à gauche les compartiments : sainte Scholastique, saint Benoît, saint Prosdocime, sainte Justine. Au deuxième étage, au milieu de quatre autres saints, apparaît le

Cliché Neurdein.

JÉSUS SUR LA CROIX.

(Prédelle centrale du bas du triptyque de San Zeno, à Vérone.)

(Musée du Louvre.)

Christ émergeant du tombeau, entouré de la Vierge qui pleure et de saint Jean. Chaque personnage est placé dans une sorte de niche surmontée de l'arc d'une ogive, ce qui montre que Mantegna subit encore l'influence des formes gothiques dont il ne réussit pas, comme il le cherche, à s'émanciper. Il évoque le souvenir du polyptyque de Giovanni et Antonio Vivarini, et ce rapprochement s'explique si l'on étudie les rapports de Mantegna avec cette école.

A la même année que le maître-autel, appartient, vers 1454, la *Sainte Euphémie* du musée de Naples qui est une des plus anciennes toiles de Mantegna portant une date. Elle est signée : OPUS ANDREÆ MANTEGNÆ. MCCCCLIIII, date qui serait assez vraisemblable malgré la théorie de Morelli qui la croit postérieure. La sainte Euphémie se tient sous une niche dont le haut est formé d'un demi-cercle avec des guirlandes de fruits. Cette femme debout exprime, malgré le poignard placé sur son cœur, la plastique du repos. Elle tient d'une main un lys, de l'autre une palme. A côté d'elle est un lion, symbole de son martyre. Comme dans ses œuvres de début, Mantegna est moins préoccupé de traduire un sentiment que de rendre la forme du corps. Une œuvre de cette même période, le *Saint Sébastien*, découverte dans l'église de Notre-Dame à Aigueperse par Mantz provenant de Gilbert de Bourbon et de Claire de Gonzague, sœur de François Gonzague, et acheté récemment par le musée du Louvre a été comparée avec raison avec la *Sainte Euphémie*.

Le *Saint Sébastien* d'Aigueperse représente le martyr nu, attaché par les pieds et les bras à une colonne cannelée, une draperie grise autour du torse. A droite, au premier plan, apparaissent deux personnages vus à mi-corps. L'un est un archer à la mine féroce, qui tient encore quelques flèches à la main. L'autre est un spectateur venu par curiosité assister au supplice du saint. A gauche, des débris antiques, une branche de feuillage vert et des rochers. Dans le fond, vers la droite, on aperçoit un édifice bâti à l'antique et devant lequel sont rassemblés des cavaliers et des marchands. Des rayons de lumière tombent sur le corps du supplicié et éclairent ses formes. On est frappé de l'attitude de ce corps immobile, en même temps que de l'expression extasiée de son visage, malgré les flèches dont il est percé. Mantegna, en exécutant plus tard deux autres répliques du même sujet, sera préoccupé de donner au corps une plus grande liberté de mouvement. Dans le *Saint Sébastien* de la galerie de Vienne, le martyr est debout, nu, les mains attachées derrière le dos, contre une colonne encastrée entre deux pilastres. Au second plan, un buste et un fragment de bas-relief antiques. Au fond, à l'horizon, une route montante, un rocher abrupt et une colline, décor affectionné par Mantegna. Dans ce tableau, le saint paraît raidir son corps vigoureux contre la souffrance causée par des flèches et relever un peu la tête. Le torse ne présente pas un aspect aussi calme que celui du *Saint Sébastien* d'Aigueperse. L'expression est plus douloureuse. Mais le martyr conserve

un caractère de jeunesse et de grâce particulier à ces figures de héros mythologiques de cette période. C'est seulement dans un troisième *Saint Sébastien*, trouvé après la mort de Mantegna dans son atelier, et qui avait été destiné au cardinal Sigismond de Gonzague et passa au cardinal Pietro Bembo, puis à la famille Scarpa à la Motta, puis au baron Franchetti, que se trouve exprimée avec énergie la lutte de la volonté humaine contre la souffrance physique. Dans cette composition, le martyr n'est plus attaché à une colonne, mais a l'air de marcher, les cheveux épars, la draperie qui recouvre son torse nu flottant au vent. A ses pieds un cierge s'éteint et porte cette inscription : *Nihil nisi divinum est stabile, cætera fumus*. Ce qui frappe dans ce *Saint Sébastien*, c'est la représentation d'un titan puissant et terrible, qui, blessé mortellement, affirme sa force de résistance contre une douleur corporelle, mais ce n'est plus la douceur du tableau d'Aigueperse.

IV. — Mantegna a Vérone : le triptyque de San Zeno.

Parmi les œuvres de début de Mantegna, en 1454, il faut signaler la *Présentation au temple*, du musée de Berlin où le grand prêtre reçoit de la Vierge le bambin emmailloté et l'*Adoration des mages*, de lady Ashburton à Londres. Mais d'autres travaux plus importants lui étaient réservés. En 1457, le marquis Louis III de Gonzague, désirait le faire venir à Mantoue pour lui confier un travail

considérable de décoration. Mantegna devait retarder son départ pour Mantoue, car il venait de recevoir de Gregorio Correr, élève de Vittorino da Feltre, la commande d'une peinture pour l'autel de l'église San Zeno, à Vérone. Le retable a été peint de 1457 à 1459, car depuis le 5 janvier 1457 jusqu'en février 1459, trois lettres du marquis de Mantoue ont été publiées, dans lesquelles il s'informe si le retable est terminé.

Il se compose de six compartiments, un triptyque et trois prédelles, et fut transporté à Paris, en 1797, puis, après le traité de Vienne, retourna à Vérone, sans les prédelles qui sont restées en France; deux sont conservées au musée de Tours et l'une au musée du Louvre. Le tableau central de la partie supérieure, aujourd'hui à Vérone, représente la Madone assise sur un trône, entourée à ses pieds d'anges qui chantent en s'accompagnant d'instruments de musique. Le trône est placé entre deux pilastres rectangulaires ornés de médaillons représentant le centaure Chiron et Neptune domptant un cheval. Au-dessus de la Madone, est une lampe soutenue par des guirlandes de fleurs et de fruits. Elle tient dans sa main droite l'enfant Jésus debout, qui incline la tête à droite comme pour écouter les anges. La figure de la Vierge et de l'enfant ainsi que les bas-reliefs et les médaillons qui ornent le trône rappellent Donatello, tandis que dans la partie supérieure, la lampe et la guirlande de fruits et dans le bas, le tapis d'Orient évoquent plutôt la manière des miniaturistes.

Le volet droit du panneau central représente saint Jean-

Baptiste à la puissante stature qui se tient à l'écart, saisissant un livre qu'il lit attentivement. Près de lui est placé un évêque vers lequel se tourne saint Laurent. Dans le fond, saint Benoît feuillette un livre. Dans le volet de gauche, saint Paul s'entretient avec saint Pierre, saint Jean l'Évangéliste fixe les yeux sur un livre, ouvert devant lui, d'un air rêveur. Dans le fond, un évêque tient un volume sous son bras. On constate dans ces deux volets le progrès accompli par Mantegna depuis l'exécution des fresques des Eremitani dont ils procèdent. Ils trahissent encore une certaine lourdeur de mouvement, mais dénotent un plus grand souci de donner aux personnages une individualité propre.

Quant aux trois prédelles, la plus importante est celle du milieu, la *Crucifixion*, aujourd'hui conservée au musée du Louvre. L'ensemble de cette composition est d'un puissant effet dramatique et d'un réalisme tragique. Tous les détails contribuent à donner l'impression d'une lutte douloureuse contre la mort. La figure noble du Christ se raidit convulsivement contre les souffrances, tristement penchée sur l'épaule, les bras paraissent comme sortir de leurs articulations, les pieds meurtris par le clou qui les a transpercés. Toute la lumière est concentrée sur le corps du Christ, tandis que les deux larrons en croix à droite et à gauche sont vus de côté et que les groupes de femmes et de soldats sont laissés dans l'ombre. Quelques-uns jouent aux dés pendant que leurs chefs les regardent ou se tournent vers les suppliciés.

La prédelle de droite est la *Résurrection du Christ*. Par un ciel clair et lumineux, le tombeau se soulève et le Christ debout apparaît aux soldats, entouré d'une couronne faite de rayons de lumière, d'un cortège de chérubins. Les soldats sont illuminés par cette apparition. On compare souvent cette *Résurrection* à celle de Piero della Francesca à Borgo San Sepolcro. A gauche, la prédelle représente le *Mont des Oliviers*. Les premières lueurs du jour commencent à éclairer les collines de la ville, dessinant déjà les arbres à l'horizon. Au second plan, les soldats conduits par Judas. Le Christ paraît recevoir des rayons d'une lumière surnaturelle différente de ceux du soleil levant. Les apôtres dorment à droite. L'un a la bouche ouverte, l'autre est même représenté dans une attitude d'un réalisme un peu comique qui indique de la part de l'auteur un sens exact d'observation.

Le succès du maître-autel de Vérone a dû être très considérable à l'époque de Mantegna, car non seulement le sujet fut copié par Francesco Benaglio dans sa peinture de saint Bernard à Vérone, mais un amateur comme Giocomo Antonio Marcello faisait exécuter une réplique du *Mont des Oliviers*. La composition du mont des Oliviers de la National Gallery de Londres provenant de lord Northbrock présente quelques différences avec celle de la prédelle de Tours. Toute la lumière est concentrée sur un groupe d'anges, tandis que la figure du Christ reste dans l'ombre. Il est curieux de rapprocher la réplique de la National Gallery et le tableau du *Mont des Oliviers* de

MONT DES OLIVIERS.

(Prédelle gauche du triptyque de San Zeno, à Vérone.)

(Musée de Tours.)

Giovanni Bellini, également à la National Gallery. Les deux artistes paraissent avoir voulu tous deux imiter un dessin conservé à Londres dans le livre d'esquisses de Jacopo Bellini, le maître de ses fils et de Mantegna.

De la même époque que le triptyque de Vérone date le portrait du cardinal Lodovico Mezzarota du Musée royal de Berlin. Ce qui a permis d'identifier le tableau en question avec le portrait de ce personnage, c'est une comparaison avec une médaille gravée qui le représente. Les traits du cardinal sont les mêmes. Le tableau est d'ailleurs connu par une reproduction gravée qui illustrait l'ouvrage de Tomasinus. *Elogia virorum illustrium*. Patavii, 1630. Sa physionomie, qui est très expressive et pleine d'énergie, correspondait au type du Romain tel que Mantegna souhaitait de le trouver. C'était à la fois un humaniste et un homme d'action. Il fut d'abord médecin du pape Eugène IV, se signala par ses exploits militaires dans les combats des troupes pontificales contre François Sforza, fut évêque de Florence, de Bologne, puis cardinal. Dans la représentation du cardinal Mezzarota les qualités de portraitiste que commençaient déjà à révéler certains morceaux des fresques des Eremitani apparaissent ici avec plus de netteté.

On y remarque cette science d'exprimer avec précision tous les détails d'une physionomie, en scrutant profondément tous les traits susceptibles de traduire ce qu'elle a de personnel et ce qui constitue son individualité. Cette tendance se rencontre dans des portraits moins importants, comme celui du cardinal François Gonzague du

musée de Naples. D'autres portraits sont malheureusement perdus, comme celui de Jean de Czezmicze, ou Janus Pannonius, connu seulement par l'élégie qu'il adressait à Mantegna. Mais, à défaut de certaines de ses œuvres disparues, beaucoup de celles qu'il exécuta à Mantoue subsistent. C'est là qu'il faut aller pour suivre l'évolution du talent de Mantegna.

V. — Mantegna a Mantoue.

Au moment où Mantegna achevait le travail de décoration qui lui avait été commandé pour l'église San Zeno à Vérone, le marquis Louis de Gonzague lui écrivait, le 5 janvier 1457, pour lui demander de venir à Mantoue, aussitôt après avoir fini son œuvre. Le triptyque de Vérone exigea plus de temps que Mantegna ne croyait. Son départ dut être retardé. Le marquis de Mantoue attendit avec une indulgente patience son arrivée dans sa résidence, mais il ne cessa de lui envoyer des lettres et des ambassadeurs pour le décider à se hâter. Le 27 novembre, il demande au protonotaire apostolique, commandataire de l'église, si les travaux sont terminés. En même temps, il adresse à Mantegna le sculpteur Luca Fancelli, il lui promet, par une lettre du 15 avril 1458, d'augmenter ses appointements, il délègue auprès de lui l'ingénieur Giovanni de Padoue le 26 décembre 1458, puis Zaccaria de Pise. En 1459 Mantegna est encore occupé à finir le triptyque, mais à cette date il s'est déjà engagé à

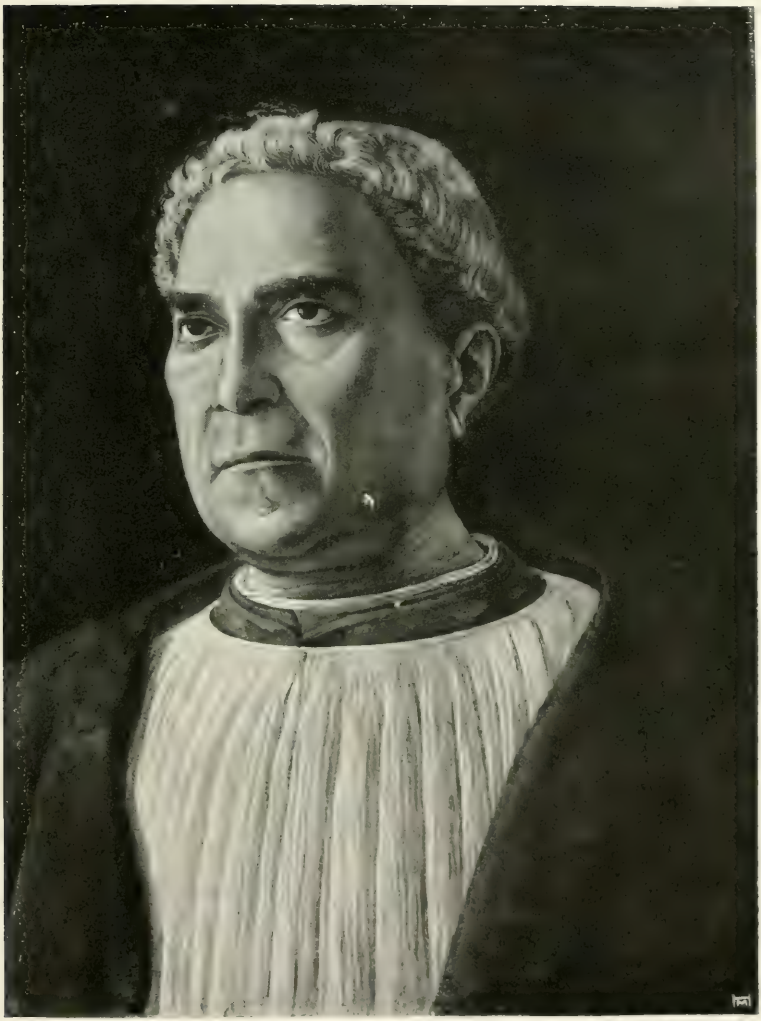


Photo. Hanfstaengl

PORTRAIT DU CARDINAL LUDOVIC MEZZAROVA.

(Musée de Berlin.)

aller chez le marquis de Mantoue. Dans une lettre qu'il écrivait à son maître le 13 mai 1478 il disait : « Voici maintenant dix-neuf ans que je suis à votre service. »

La famille Gonzague, au milieu de laquelle il devait passer tout le reste de sa vie, est composée de princes lettrés et artistes, qui unissent à des passions de condottieri des qualités de mécènes et d'humanistes très éclairés. Le fondateur de leur dynastie, Louis Ier, qui a été proclamé seigneur de Mantoue après l'assassinat de Passerino Buonacolsi, en 1328, a un fils, Guido, qui entretient des relations avec Pétrarque. Son arrière-petit-fils François possède une bibliothèque célèbre. Le fils de ce dernier, Jean-François Ier, qui reçut de l'empereur Sigismond le titre de marquis, contribue le plus à faire de Mantoue un nouveau centre de culture intellectuelle. C'est à Mantoue qu'il a fait appeler le célèbre Vittorino Rambaldoni, de Feltre, dont l'institut d'éducation est le type de l'école de la Renaissance. Au milieu de bois et de sources, près du lac de Mantoue, dans une demeure gracieuse, décorée de fresques et ornée de colonnades, qu'on appelle la Casa Giocosa, le maître inaugure un enseignement qui fait de la science un agrément, qui rend le jeu instructif, qui éduque des hommes libres, tels que le rêvait Platon. Parmi les élèves fidèles à cette nouvelle discipline, beaucoup deviendront célèbres. Ils s'appellent Gregorio Correr, Federico de Montefeltre, Teodoro Gaza et le duc d'Urbino. Le marquis de Mantoue lui confie l'éducation de ses fils, Louis et Charles de Gonzague. Louis épousa Barbara de Brande-

bourg qui, élève aussi de Vittorino de Feltre, aimera à pratiquer l'antiquité et l'humanisme. Ils entretiendront des relations avec tous les savants et les artistes de la Renaissance et ils accueilleront les meilleurs fruits de la culture antique dans leur cité. C'est à Mantoue, en 1471, qu'a lieu la première représentation, à l'occasion des noces de Jean Sforza et de Bona di Savoia, de l'*Orfeo* de Politien qui substitue aux vieux spectacles d'église un divertissement profane de beauté, remplaçant par de belles odes saphiques les litanies des mystères. Louis de Gonzague encourage la représentation de ces drames païens : ils exercent une grande influence sur les artistes qui s'intéressent au spectacle des costumes et des étoffes antiques. Louis ne fait que continuer les traditions de sa famille. Son père, Jean-François, avait appelé, à Mantoue, Brunelleschi pour lui confier des travaux d'architecture, Pisanello pour lui commander des médaillons parmi lesquels son portrait. Il avait aussi fait venir Donatello qui est installé à Mantoue en 1450 et qui exécute en bronze le buste de Louis aujourd'hui au musée de Berlin. D'autres œuvres de sa main ont dû sans doute orner les palais de Mantoue où Mantegna retrouvait, après les avoir admirés à Padoue, les modèles du sculpteur qu'il regardait comme son maître.

La situation que Louis de Gonzague fit à Mantegna paraît assez modeste. Les appointements qu'il recevait furent d'abord, en vertu d'un décret du 15 avril 1458, de 15 ducats par mois, ce qui est peu, mais à cette époque les artistes n'étaient guère plus payés. Les lettres de Mantegna,

L'ADORATION DES MAGES.

(Tableau central du triptyque de Florence.)

Florence, Musée des Offices.

surtout dans les débuts, expriment sans cesse des besoins d'argent. En 1463, il réclame un arriéré de quatre mois d'appointements ; en 1464, il demande qu'on lui donne le bois qui lui était alloué en dehors de son traitement. En 1472, on lui promet un terrain, mais le 13 mai 1478, il se plaint de n'avoir rien reçu, et en 1481, après la mort de Louis, il exige de son successeur, Frédéric, la reconnaissance de la dette par acte du 21 avril 1481. En 1491, on lui accorde une terre à Goïto, mais il désire obtenir un autre terrain au Bosco della Caccia. Par décret du 4 février 1492, le terrain lui est accordé.

Mantegna ne craignait pas d'importuner les Gonzague. Il avait réussi à leur imposer toutes les bizarreries de sa nature indépendante et farouche. Ses lettres au marquis de Mantoue sont très curieuses parce qu'on y sent l'artiste conscient de son talent et qui sait que ses œuvres sont recherchées. On se rappelle que des travaux qui lui avaient été commandés l'empêchaient pendant plusieurs mois de venir à Mantoue où le marquis l'attendait avec tant d'impatience. Loin de s'irriter de ces retards, Louis lui témoignait des paroles douces et affectueuses. Il sut flatter sa vanité en lui accordant des armoiries et une devise que le peintre sollicitait. Il l'aida à construire une maison et s'intéressa aux détails de son existence. Mantegna n'hésitait pas à faire appel à lui, à propos de tous les menus incidents dans lesquels pouvait se manifester son tempérament facilement irritable. Il se plaint, dans une lettre du 27 juillet 1468, de voisins qui le gênent et avec lesquels

il se dispute, en particulier d'une jardinière qui aurait été grossière à l'égard de sa femme. Plus tard, ce sont d'autres voisins avec lesquels il a des différends. Le 2 juillet 1474, le marquis de Mantoue est obligé de s'occuper d'une affaire litigieuse entre Mantegna et un certain Giovanni Donato de Preti. L'année suivante, Mantegna entre de nouveau en conflit avec Francesco de Aliprandi, qu'il accuse d'avoir fait piller par ses gens un cognassier. Le 15 septembre 1475, Mantegna a un procès avec Ardizoni de Reggio. Une lettre d'Ardizoni nous apprend que Mantegna l'aurait fait battre et attaquer par des agents à sa solde, parce qu'il aidait Zoan Andrea à graver ses planches que Mantegna prétendait lui avoir été volées. Tous ces traits de l'existence de Mantegna indiquent un caractère un peu sauvage et décidé à ne pas supporter de fâcheux voisinages, mais à vivre isolé dans sa maison pour se consacrer tout entier à l'art.

Ce fut le rêve de toute sa vie. Il voulait construire une maison qui fût belle, non seulement pour en faire un atelier digne des toiles qu'elle devait renfermer, mais parce qu'elle devait donner asile à ses précieuses collections d'antiques. Cette demeure fut sa perpétuelle préoccupation. En 1466, il demanda à Louis une avance de 100 ducats pour se construire une petite maison. La somme lui est accordée, mais il lui fallut du temps pour entreprendre ce travail, car en 1473 une lettre le montre occupé à se procurer du bois pour le toit. A ce moment, vers 1473, Mantegna habite une maison assez humble dans le Borgo San Giacomo, à côté

Chicho Alinari.

LA CIRCONCISION.

(Partie droite du triptyque de Florence.)

(Florence, Musée des Offices.)

des voisins Giovanni Donato de Preti et Aliprandi, avec lesquels il fut, comme on l'a vu, en procès. Plus tard il voulut, d'après Vasari, habiter une maison plus belle. En 1486, il demeure dans la via Equi Vermilii. En 1487, il loue chez un certain Francesco Malatesta. En 1492, il habite dans la via San Dominici; en 1499, dans la via Unicorni; en 1504, via del Bove. En 1506, il mourut dans la maison de la via Unicorni, à propos de laquelle il écrivait le 13 janvier 1506, à Isabelle d'Este, qu'il vendrait sa statue la *Faustine*, le joyau de sa collection pour finir de payer les 340 ducats qu'elle lui coûtait.

Si Mantegna a mené ainsi une vie vagabonde, changeant sans cesse de domicile, c'est que la maison à laquelle il travailla la moitié de sa vie, bien que terminée en 1496, ne fut jamais complètement achevée. On peut se représenter aujourd'hui ce qu'elle devait être d'après les restes qui subsistent encore à Mantoue, en face de l'église Saint-Sébastien, près de la porte Pusterla, dans l'ancienne rue Saint-Sébastien, aujourd'hui via Giovanni Acerbi. Elle a appartenu à Pierre Gonzague, puis à Cassoni, puis aux Lanzoni. C'était une rotonde à ciel ouvert, de 11 mètres de diamètre, formant une sorte d'atrium. Tout autour était une galerie avec pilastres portant un entablement classique et quatre portes encadrées dans leurs pilastres et contournés de chambranles et de vitraux. Sur la porte on lit une inscription *Ab Olympo*, la devise de Gonzague. La lumière et l'air viennent d'en haut. Il semble bien que Mantegna ait voulu installer là ses collec-

tions de statues antiques. Mantegna était un connaisseur très averti dont les amateurs consultaient l'opinion. Laurent de Médicis vint, en 1483, visiter son atelier. Le jeune cardinal François de Gonzague, dans une lettre du 18 juillet 1472 à son père Louis, lui demandait de lui envoyer, à Poretta, Mantegna auquel il désirait montrer des camées, des têtes de bronze et autres objets antiques.

Cette passion de collectionneur d'art posséda Mantegna toute sa vie. Si elle ne l'entraîna pas à la misère, comme Rembrandt, elle explique du moins les situations critiques auxquelles plusieurs de ses lettres font allusion. Mantegna avait conscience du prix que les amateurs devaient payer ses tableaux, soit qu'il s'agisse d'une commande de Gonzague, ou des moines de Santa Maria in Organo, à Vérone, ou de Francesco Cornaro. Il put donner à ses filles Laura et Taddea une dot de 400 ducats, mais il éprouva quelque gêne à la fin de son existence, parce qu'il dépensait toute sa fortune à l'achat de collections antiques.

VI. — Les premières œuvres de Mantegna a Mantoue.

Louis de Gonzague avait une profonde admiration et une grande considération pour Mantegna dont il était heureux d'avoir découvert le talent. Mantegna n'était pas seulement pour le marquis de Mantoue un grand peintre, mais il incarnait l'artiste idéal, capable de comprendre et de réaliser ses projets de travaux décoratifs. Mantegna se rendait compte

Cie du Alinari

LE MARQUIS LUDOVIC GONZAGUE ET SA FAMILLE.

(Mantoue, château di Corte, Camera degli Sposi, fresque.)

à la fois de l'estime que Louis lui témoignait et du fait qu'il était presque le seul à pouvoir traduire ses conceptions de style moderne, comme il le dira lui-même dans une lettre du 13 mai 1478. Dès 1459, Louis le consultait pour lui demander s'il aimait la construction de la chapelle de son château. Quand enfin, après l'avoir attendu longtemps, il se l'attacha à la cour de Mantoue, il dut lui confier la décoration de ses résidences, d'abord à Goïto, puis sans doute à Cavriano, Saviola, Gonzaga, Marmirolo. La villa Goïto a certainement été ornée de ses fresques, mais il n'en reste que la mention dans les lettres de Louis à son intendant Cattaneo. Pour les autres châteaux, qui ont disparu, il est possible que Mantegna se soit borné à fournir des dessins pour la décoration.

Le 11 juillet 1469, Louis de Gonzague lui écrit pour lui demander de faire le portrait de poulets d'Inde, d'après nature. Il en avait sans doute besoin pour les faire figurer dans une tapisserie. Cette besogne ne rabaissa pas la dignité de l'artiste, quoiqu'il fût occupé à ce moment à des travaux plus importants. Une des premières œuvres qu'il exécuta pour les Gonzague est la décoration de la chapelle du Castello Vecchio. C'est sans doute à ce travail que se rapporte le fameux triptyque, appartenant aujourd'hui au musée des Offices à Florence et provenant d'Antoine de Médicis auquel les Gonzague l'avaient peut-être vendu. Il est sans doute vraisemblable de l'identifier avec l'œuvre dont Vasari parle et que Mantegna mentionne dans une lettre au marquis datée du 21 avril 1464 de Goïto. Le panneau

du milieu représente l'*Adoration des mages*, le volet de gauche, l'*Ascension*, le volet de droite la *Circoncision*.

L'*Adoration des mages* est un morceau intéressant par sa composition. Au premier plan, à droite, la Vierge est assise dans une grotte, tenant l'enfant Jésus et entourée de petits anges, qui forment comme une gloire autour d'elle. L'enfant Jésus, dans une attitude naturelle et enfantine, lève la main, comme s'il faisait un geste de bénédiction. Dans le haut des rochers, s'envolent des anges à droite et à gauche de l'étoile qui a servi à guider les rois. La Vierge tourne la tête vers eux. Ils s'avancent portant des présents. Le premier, un vieillard à barbe blanche, a déjà apporté son offrande, qui est placée sur les genoux de la Vierge. Il se prosterne devant elle, les mains croisées sur la poitrine. Le second roi, un Oriental, s'approche, le turban à la main, prêt à s'agenouiller. Le troisième, un Maure, attend à genoux, les bras croisés, que son tour vienne de remettre ses présents. A droite de la Vierge, est saint Joseph. Dans le fond, à travers les rochers, on aperçoit la suite des serviteurs conduisant des chameaux. Il y a là dans cette *Adoration des mages*, une science de composition, une étude des formes, des costumes, une coloration chaude qui, si on la compare à l'*Adoration* de Gentile da Fabriano, montre le progrès accompli.

L'*Ascension* est une peinture d'une exécution moins heureuse. Le mouvement d'ascension n'est indiqué que par des nuages et une gloire formée de chérubins. Ce qui est le mieux rendu dans ce tableau, c'est le groupe des apôtres

et de la Vierge. Ils sont représentés levant les yeux vers le ciel, penchant la tête en arrière, le corps légèrement incliné. L'un, à gauche, met la main devant ses yeux ; un autre, à droite, avance le pied gauche; deux d'entre eux sont agenouillés à terre. Il y a là des attitudes vraies et bien dessinées d'après nature.

Mais l'*Ascension* ne saurait avoir l'importance de l'autre volet, la *Circoncision*, qui est un des tableaux les plus remarquables du maître. C'est une scène d'intérieur à la fois charmante et décorative. Dans un palais décoré de portiques de marbre et d'ornements dorés, un vieux prêtre, accompagné d'un jeune serviteur porteur d'un plateau, va commencer l'opération. L'enfant se rejette sur le sein de sa mère comme pour y chercher un refuge. A gauche, Joseph a l'aspect rude d'un ouvrier. A droite, un groupe formé de deux saintes, une vieille et l'autre jeune, posant la main sur la tête d'un enfant qui met un doigt dans la bouche. Il y a là un travail de miniaturiste très curieux, une étude de dessin très précise, mais ce qu'on a remarqué surtout, c'est l'intensité du coloris qui donne à ce morceau tant d'intérêt.

C'est vers la même époque, vers les premières années de son séjour à Mantoue, que fut exécuté le tableau, contesté d'ailleurs par Morelli, la *Mort de la Vierge* du musée Prado à Madrid. Au milieu de la composition, le cadavre de la Vierge est étendu sur une bière, recouvert d'un drap. Deux flambeaux brûlent aux extrémités. Derrière la bière, trois apôtres, dont l'un au centre, revêtu d'un costume

de prêtre. A droite et à gauche, debout, des apôtres tenant des cierges et des palmes. L'un d'entre eux s'approche de la Vierge, balançant au-dessus d'elle un encensoir. Dans le fond, la fenêtre ouverte permet d'apercevoir le lac de Mantoue et le pont de Saint-Georges qui conduit du Castello di Corte au Castel Saint-Georges.

La *Mort de la Vierge* est une des dernières peintures dans lesquelles se glisse une note élégiaque. Dans les œuvres qui vont suivre, le ton deviendra héroïque. Cette évolution dans le développement du talent de Mantegna est produite par le milieu dans lequel il vit à Mantoue. Les Gonzague aiment une forme d'art un peu pompeuse, en harmonie avec la grandeur de leur cour. C'est ce caractère qui va dominer dans ses travaux postérieurs. Aldobrandini, dans une lettre du 5 juillet 1466, nous dit que Mantegna est allé à Florence où il avait été envoyé en mission par le marquis de Mantoue. L'art florentin va provoquer des transformations dans son talent.

Une des plus jolies figures appartenant à la manière moderne de Mantegna est le *Saint-Georges* de l'Académie de Venise. Le héros est représenté debout, enfermé dans son armure, le corps légèrement incliné, reposant sur la jambe droite, dans l'attitude de la marche. Il tient à la main la partie inférieure de sa lance dont la pointe est restée dans la mâchoire du monstre qu'il vient de tuer et qui gît à ses pieds. Il se retourne d'un air plein d'une douceur triste, comme s'il voulait se dérober aux applaudissements de la foule. Une guirlande de fleurs et de fruits

décrit une jolie courbe au-dessus de sa tête. Cette gracieuse image de jeune homme, qui semble passer rapidement comme une apparition, est une des œuvres les plus belles du maître padouan.

Une autre peinture s'apparente avec le *Saint-Georges* sans avoir été exécutée vers la même date. C'est la *Madone devant la grotte*, du musée des Offices à Florence, que l'on a cru identifier avec une *Madone tenant l'enfant endormi* dont parle Vasari, peinte à Rome vers 1489. Devant des rochers de forme prismatique et semblables à des cristaux, la Vierge est assise, tête nue, les cheveux flottants sur les épaules, vêtue d'un manteau aux plis sinueux retenu par une riche agrafe. Sur ses genoux, est assis un enfant nu qui s'agite plein de vivacité et paraît chanter. Aucun détail n'indique que le tableau représente une madone. Elle n'est pas environnée de saints. C'est une charmante physionomie de jeune fille tenant un enfant au milieu d'un paysage pittoresque.

VII. — Mantegna au Castello di Corte à Mantoue. La Camera degli sposi.

Louis voulut embellir sa forteresse à tours carrées du Castello di Corte, plongeant dans des fossés où il faisait amener l'eau du Mincio. Il chargea Mantegna de décorer la chambre à coucher ou Camera degli sposi, située au premier étage de la tour nord-est. Il est difficile de savoir à quel moment précis le travail fut commencé. Le seul renseignement certain, c'est qu'il fut terminé vers 1474, comme

l'atteste une inscription du tympan de la porte du milieu. Elle est placée dans un cartouche que supportent sept enfants nus aux ailes de papillon et contient la dédicace suivante : ILL. LODOVICO II M. M. PRINCIPI OPTIMO AC FIDE INVICTISSIMO ET ILL. BARBARE EIUS CONIUGI MULIERUM GLOR INCOMPARABILI SUUS ANDREAS MANTINIA PATAVUS OPUS HOC TENUE AD EORŪ DECUS ABSOLVIT ANNO MCCCCLXXIIII. A droite est un rideau dont la partie inférieure se relève pour laisser voir un paysage; à gauche se trouve un temple bizarre fait de colonnades étagées.

L'idée qui a présidé à l'exécution des fresques à Mantoue est celle que Mantegna avait déjà essayée de traduire dans celles de Padoue. Il cherche une peinture décorative telle qu'elle puisse donner l'illusion de la réalité à un spectateur, en quelque endroit qu'il soit placé. C'est le système qui se fonde sur l'emploi du trompe-l'œil. Mais la nouveauté du procédé consiste, pour les fresques de Mantoue, dans ce fait que le peintre, ayant à composer une série de portraits dans le cadre restreint des murs d'une chambre, ne les représente pas isolément, debout, à côté l'un de l'autre, mais leur donne tant de mouvement qu'il réussit, pour ainsi dire, à les faire sortir des limites des murs de la pièce.

La Camera degli sposi est une chambre quadrangulaire éclairée par deux fenêtres au nord et à l'est. Pour la décoration du plafond, Mantegna employa un système d'architecture à arcades dont les retombées forment autant de cadres pour les scènes de chaque paroi des murailles.

Cliche Alinari.

LE MARQUIS LUDOVIC GONZAGUE.

Fragment de la fresque « La rencontre du marquis Ludovic et du cardinal Francesco Gonzague ».

Cliche Alinari.

LA MARQUISE BARBARA.

Fragment de la fresque « Le marquis Gonzague et sa famille ».

Dans le haut, une série de voussures ornementales en trompe-l'œil, simulant le bas-relief reposent sur des pilastres qui imitent le marbre. Elles représentent les premiers Césars (Octavien Auguste, Tiberius César, l'empereur Othon, Jules César, l'empereur Caligula, l'empereur Galba), dans des médaillons encadrés de laurier, peints en couleur de marbre et de mosaïque dorée et supportés par de petits génies nus. En dessous, douze petites lunettes sont décorées de peinture en camaïeu représentant les épisodes des travaux d'Hercule et de la vie d'Orphée. (Au sud: Hercule tirant, Nessus et Déjanire, Hercule et les lions. A l'ouest : Hercule et l'hydre, Hercule et Antée, Hercule et Cerbère. Au nord: Orphée se lamentant, Orphée au séjour des morts, mort d'Orphée. A l'est : Arion chantant, Arion porté par un dauphin, les marins devant le tribunal.) Au milieu du plafond, une ouverture circulaire, formant coupole, bordée par une balustrade de marbre, montre le ciel où glissent des nuages. Des têtes de femmes, dont une négresse, se penchent à cette balustrade, des putti ailés jouent sur les bords, un paon se dresse orgueilleusement. Dans ce plafond, Mantegna se révèle un précurseur de l'art nouveau, annonce déjà les fresques du palais Labbia de Tiépolo et les décorations de Parme du Corrège.

Les panneaux en forme de demi-cercle placés au-dessus des fresques de chaque mur sont décorés de guirlandes de fruits partant des angles pour se réunir au sommet et ornés de médaillons représentant les emblèmes de la famille

Gonzague. La paroi nord, qui est d'ailleurs en mauvais état de conservation et qui a le plus souffert, nous montre *Le marquis Ludovic Gonzague et sa famille*. Sur la muraille, l'artiste a peint en trompe-l'œil une riche portière qui a l'air d'un rideau de théâtre. Toutes les qualités décoratives de Mantegna se manifestent dans cette peinture. C'est ainsi que, par un habile arrangement, la cheminée lui sert d'entablement pour un pilier central qui divise la fresque en deux compartiments. En même temps il l'utilise comme un plancher de salle auquel on accède par des marches à droite. La fresque est un tableau de la famille seigneuriale des Gonzague. Au centre est assise la marquise Barbara, qui a l'air d'une excellente mère de famille entourée de ses enfants. Derrière elle est son fils, Jean-François, né en 1446. Devant elle, une jeune fille lui présente une pomme comme pour attirer son attention. Mais la marquise regarde avec curiosité son mari auquel on vient de remettre une lettre. Il est assis dans un fauteuil et se retourne pour donner des instructions à un personnage, sans doute son secrétaire. Elle cherche à deviner d'après ses traits le contenu du message qu'on lui a apporté. A la gauche du marquis est Frédéric, les mains posées sur les épaules de Louis, le plus jeune fils du marquis. Entre Frédéric et Jean-François est un vieillard qu'on a identifié avec l'astrologue de la famille. Quant aux autres personnages, il serait difficile de les désigner avec certitude. A droite, sur les marches de l'escalier, des serviteurs montent et descendent.

Dans cet ensemble de portraits de la famille des Gonzague,

il y a un personnage qui ne figure pas. C'est le second fils du marquis, le cardinal François. Sa situation lui méritait une place à part dans ces scènes d'intérieur. Mantegna lui a consacré les fresques de la paroi située en face le lac : *La Rencontre du marquis Ludovic et du cardinal Francesco Gonzague*. Elle est divisée en deux parties et encadre la porte. Le sujet représenté est l'arrivée du cardinal François chez son père. Le marquis Louis vient de descendre de cheval, le couteau de chasse à son côté et s'avance au-devant de son fils le cardinal François, emmenant avec lui ses deux petits-fils, François, né en 1466, et Sigismond, né en 1469, plus tard cardinal. Le cardinal François se tient devant son père dans une attitude pleine de gravité, imposée par ses hautes fonctions. Il donne la main à son frère Louis. Le jeune Sigismond prend avec timidité la main de Louis. Mantegna a groupé avec intention ces trois personnages, car à côté du cardinal sont placés les futurs cardinaux de la famille. A droite de ce trio est peint Frédéric, le successeur au trône de Louis. Entre le marquis et le cardinal se trouve Jean-François. Derrière le marquis, des serviteurs de sa cour tenant des chiens en laisse. Dans le fond, le paysage représente une Rome idéale avec une enceinte fortifiée, des temples et des tourelles, une Rome telle qu'aurait pu la restituer un humaniste, avec le Colisée et les pyramides de Cestius. L'ensemble de la composition est simple, mais exprime bien en même temps la solennité et la pompe avec laquelle fut accueilli le cardinal, lors de son entrée à Mantoue le 12 août 1472.

Cette fresque est d'une forme moins achevée que celle de la paroi nord. La peinture de la famille Gonzague offre en outre un intérêt tout particulier pour l'histoire du portrait de groupes. C'était une œuvre difficile de réunir les portraits des différents membres de la famille, sans que leur présence simultanée puisse s'expliquer par une action commune à laquelle chacun viendrait concourir. Il s'agissait, en faisant le portrait de divers personnages de la famille, d'éviter qu'ils aient l'air d'être juxtaposés d'une manière froide et un peu hiératique, comme les tableaux de primitifs ou les enluminures des manuscrits byzantins. Mantegna a su éviter cette difficulté, en donnant à chaque personnage son individualité et en le faisant participer en même temps à la vie de la collectivité. C'est ce caractère nouveau donné à la peinture de groupes qui la rend si différente de l'art de Melozzo da Forli, dont elle pouvait paraître procéder. Il est possible que dans une certaine mesure Mantegna ait subi l'influence de ce maître, surtout au moment où il travaillait à Padoue avec Ansuino da Forli aux fresques des Eremitani. Ce qu'il a pu lui emprunter, c'est la science de la perspective, que Melozzo avait eu l'occasion d'étudier lorsqu'il s'occupait de la décoration du dôme de la chapelle de Loreto. Mais tandis que le travail de Melozzo était facilité par l'existence d'une voûte, Mantegna devait se servir à Mantoue d'une surface plane pour donner au spectateur l'illusion d'une voûte. C'est pourquoi les fresques du Castello de Mantoue attestent un progrès, sur celles de la coupole de Loreto. La forme devient

vivante, le dessin a acquis plus de précision et de netteté, les détails sont rendus avec plus d'exactitude et de naturel, la ligne des contours est plus souple, le coloris est plus chaud et plus harmonieux et la lumière mieux étudiée.

VIII. — Le Triomphe de Jules César.

A la mort de Louis II, le 12 juin 1478, son fils Frédéric I, humaniste délicat, continua à témoigner à Mantegna le même intérêt que son père et à entretenir avec l'artiste des relations amicales. En octobre 1478 il écrit à Mantegna malade pour s'informer de sa fièvre. En 1480 le peintre de sa cour ayant refusé à la duchesse de Milan de faire son portrait, le marquis se charge de lui transmettre ce refus. Il avait besoin de Mantegna pour ses travaux. Une lettre de lui adressée le 24 avril 1481 à Johannes de Padua, nous apprend que Mantegna est occupé au château de Marmirolo. En 1481 il signe deux décrets accordant un terrain à Mantegna. Il mourut à quarante-quatre ans en 1484.

Son successeur Jean-François, né le 10 août 1466, qui fut plutôt un guerrier et un politique qu'un amateur d'art, ne négligea pas de protéger Mantegna. Il était secondé par sa femme Isabelle d'Este, fille d'Hercule d'Este qu'il avait épousée en février 1490. Elle avait été l'élève de Gian Battista Guarino de Vérone dont le père était l'ami de Mantegna. L'artiste entretint d'excellentes relations avec Jean-François et continua à garder le titre de peintre officiel de la cour des Gonzague. Le marquis avait l'ambition de rendre sa

cour célèbre et il cherchait dans l'art un moyen de donner à son règne plus de prestige à l'étranger. Mantegna ne fut pas présent à Mantoue au moment de son mariage, car il écrit de Rome, le 1er janvier 1490, qu'il souffre d'une enflure aux jambes ce qui l'empêche « de cavalcare ».

Il était parti en 1488 pour Rome où le pape Innocent VIII lui avait commandé la décoration de la chapelle du Belvédère. Le marquis de Mantoue avait écrit le 5 juin 1488 au pape pour lui annoncer qu'il lui envoyait son peintre Mantegna. C'était la première fois que le maître avait l'occasion de voir Rome. Elle offrait un intérêt particulier à un collectionneur passionné des objets antiques qui avait été honoré le 23 février 1483 de la visite de Laurent de Médicis.

La chapelle décorée par Mantegna à Rome fut détruite par Pie VI, qui la fit abattre pour agrandir les dépendances du Vatican. D'après le témoignage de Vasari elle comportait quatre fresques : *Le baptême de Jésus-Christ*, *La Vierge sur un trône*, *La Nativité*, *L'Adoration des mages*. « Les plus grandes figures faites à fresque, dit-il, comme le reste, sont au-dessus de l'autel et représentent saint Jean baptisant le Christ au milieu d'une foule de gens qui, se déshabillant, paraissent vouloir se faire baptiser. Entre autres, on en voit un qui, voulant tirer ses chaussures collées à ses jambes par la sueur, les retourne et montre l'effort qu'il fait par l'expression de son visage et le mouvement de son corps ». Le soldat dont parle Vasari a sans doute été présent devant les yeux de Michel-Ange qui s'en est souvenu dans les cartons de la guerre de Pise. Mantegna pro-

Cliché Alinari.

LA RENCONTRE DU MARQUIS LUDOVIC ET DU CARDINAL FRANCESCO GONZAGUE.

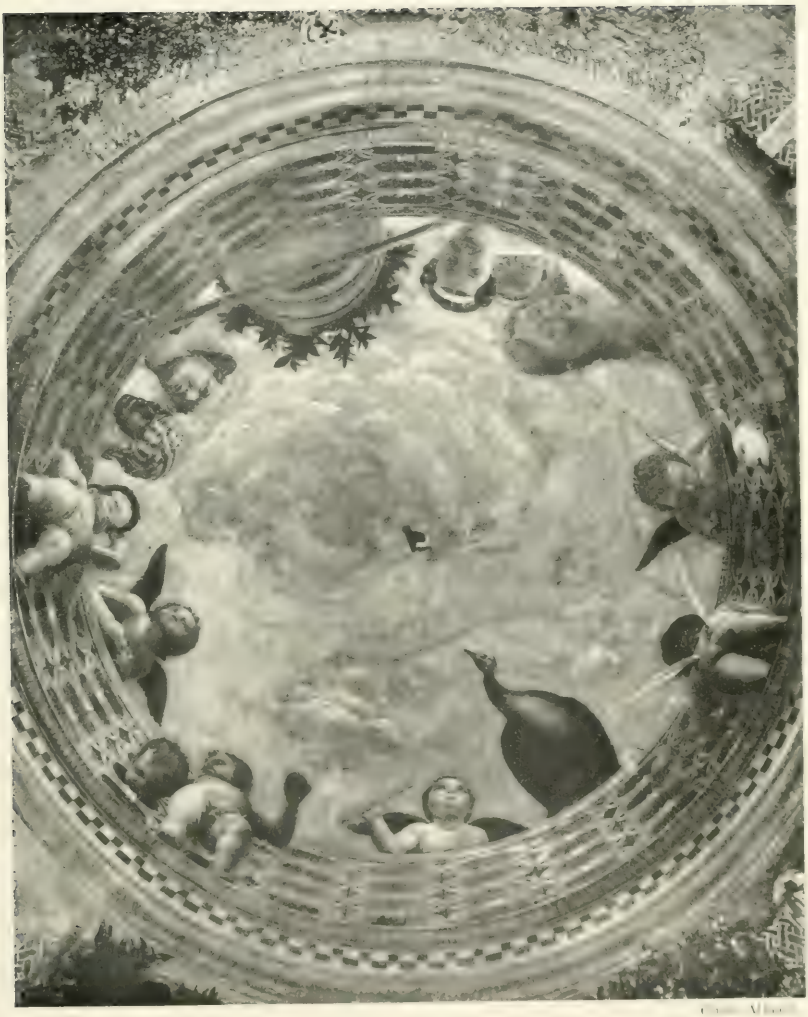
(Mantoue, Château di Corte. Camera degli Sposi.)

fite de son séjour à Rome pour exécuter d'autres peintures comme la *Vierge* du musée des Offices, à Florence, mais il pensait toujours à ses *Triomphes*. Il écrit à François de Gonzague en 1489 pour lui recommander de veiller avec soin sur ses compositions des *Triomphes* qu'il a laissées à Mantoue. François de Gonzague lui répond pour le rassurer sur le sort de ses fresques dont il se préoccupe. Le 15 juin 1489 Mantegna lui parle de ses travaux à Rome, lui raconte qu'il a vu des Turcs à Rome et, dans un passage de sa lettre, il parle d' « el fratello del Turco è qui nel palazo di N. S. molto ben gardato ». Le frère du sultan dont il s'agit est Zizim ou Djem, qui dispute le trône à Bajazet II. Mantegna le regarde comme un homme terrible, mais il a eu du plaisir à le voir et quelques mots de sa lettre permettent de croire qu'il a dessiné le personnage. Feuillet de Conches prétendait avoir vu une lettre contenant ce curieux croquis. Cet essai de portrait était une distraction au milieu de ses occupations au Vatican. Les fresques du Belvédère ont été décrites par deux écrivains du XVIII^e^ siècle, Agostino Taja et Pietro Chatard, qui donnent quelques détails sur le sujet. On comprend, d'après ces descriptions, l'opinion de Vasari suivant lequel ces fresques ressemblaient plus à des miniatures qu'à des peintures ordinaires, ce qui signifie que Mantegna soignait le détail jusque dans des compositions décoratives.

Le génie de Mantegna est surtout approprié aux grandes œuvres d'architecture décorative. Beaucoup de fresques qu'il exécuta dans les villas des Gonzague, comme à Goïto,

ont été perdues. Il n'en reste que des mentions dans les lettres écrites à Louis II par son intendant, qui lui demande de faire envoyer par Mantegna les dessins susceptibles de permettre à des apprentis de travailler. Il a dû composer des cartons d'ensemble ou des détails de décoration dont aucune trace ne subsiste.

Mais le chef-d'œuvre de ces travaux décoratifs a été conservé. Ce sont les *Triomphes* qui ornent aujourd'hui le château d'Hampton-Court. Ils comprennent neuf grandes compositions peintes à la détrempe, à tempera, formant une frise de 27 mètres de longueur sur 3 mètres de hauteur environ. C'est vers 1484 qu'elles ont sans doute été commencées. A cette date, le préfet de Rome, Jean de la Rovère, qui désirait posséder un tableau de Mantegna, chargea de la négociation Louis de Gonzague, évêque de Mantoue. Frédéric répondit que Mantegna était occupé à un autre travail au palais. Il est difficile de savoir s'il y songeait depuis longtemps, car on ne possède pas les esquisses qu'il exécuta en vue de ces fresques. Les gravures décrites par Bartsch sous les nos 12-13-14, et qui sont des répliques de la cinquième et de la sixième fresque, les éléphants portant des torches et les soldats portant des trophées, paraissent des copies de ces tableaux. Elles ont été gravées peut-être contre son gré, car elles présentent moins de mouvement et de vie que les originaux. En 1486, le 26 août, le duc de Ferrare vit à Mantoue quelques fragments de ces fresques esquissées. Le travail de Mantegna fut interrompu de juin 1488 à septembre 1490, par son voyage à Rome. L'œuvre fut presque achevée



PEINTURE DU PLAFOND.

(Mantoue, Château di Corte, Camera degli Sposi.)

vers 1492, car François de Gonzague, par un acte du 4 février 1492, donna des terres à Mantegna pour avoir terminé ses *Triomphes*. Elle resta dans le palais Pusterla jusque vers 1525, d'où elle fut transportée au Castello Vecchio. En 1627, le dernier descendant des Gonzague la vendit à Daniel Nys pour le compte de Charles Ier d'Angleterre. Elle fut placée au palais d'Hampton-Court, où Guillaume III la fit restaurer par Louis Laguerre, le fils du maître de la ménagerie de Louis XIV, à Versailles.

Ces fresques, séparées par des pilastres, étaient destinées à la décoration d'une salle un peu longue, sans doute une salle de théâtre, car, dans une lettre de 1501, un gentilhomme de Ferrare déclare qu'il a assisté à une représentation théâtrale à Mantoue et que la salle est décorée des *Triomphes*. On sait combien l'influence du théâtre, en même temps que celle de l'antiquité s'est exercée dans la composition de ces *Triomphes*. On se rappelle la représentation de l'*Orphée* de Politien. Le succès de cette pièce profane à Mantoue en 1471, qui se substituait avec tant de bonheur aux spectacles religieux, montre bien que le public se réjouissait de ces divertissements nouveaux. L'antiquité, conquise au prix des travaux des humanistes, était là présente et vivante. Elle envahissait les chars du carnaval et transformait la procession du moyen âge en un « Trionfo » païen. Ces chars d'allégories et de triomphes qui pendant le carnaval parcourent les rues, toutes ces fêtes où l'antiquité apparaissait comme une tradition incrustée dans les mœurs populaires, ont pénétré dans l'œuvre de

Mantegna. S'il n'a pas vu à Florence le triomphe de l'âge d'or et le triomphe de Bacchus et Ariane, les triomphes des empereurs romains, le triomphe de Paul-Émile, les cavalcades pittoresques organisées par Laurent de Médicis, il a peut-être assisté à des réceptions de souverains, à des entrées triomphales, comme celles de Bona de Savoie en 1471, d'Éléonore d'Aragon en 1473, d'Isabelle d'Aragon. Il a compris que toutes ces pompes mythologiques exprimaient l'amour du peuple italien pour l'antiquité, et il a fait passer dans ses fresques ce sentiment d'enthousiasme pour l'archéologie.

Il ne faudrait pas y chercher une restitution fidèle des monuments de Rome, une adaption exacte aux Triomphes d'un bas-relief de l'arc de triomphe de Titus et de la colonne Trajane. Le savant cède la place au peintre. Il se laisse aller à suivre sa fantaisie, s'inspirant du plan qui lui paraît le plus harmonieux. Celui qu'il a adopté pour ses *Triomphes* est très clair et très logique.

Le cortège se déroule dans l'ordre suivant: 1° d'abord les soldats soufflant de la trompette, les porteurs d'étendards et les guerriers avec des tableaux où sont représentés des sujets de guerre. 2° Ensuite, un char avec des machines de siège. 3° Après, viennent des porteurs de trophées d'armes et de cuirasses, quatre hommes avec des vases précieux sur un brancard. Parmi eux, au premier plan s'avance un jeune homme, qui garde fièrement le butin dont il est chargé, sans fléchir sous le poids. 4° Puis viennent les bœufs destinés au sacrifice près desquels marche un adolescent à

Lacke Manseli

TRIOMPHE DE CESAR.

(Hampton Court.)

la démarche pleine de dignité. Plusieurs musiciens jouent sur des chalumeaux très lourds. 5° Derrière, ce sont des éléphants richement caparaçonnés sur le dos desquels se dressent des candélabres et des flambeaux qui fument. 6° Ensuite, s'avancent des hommes tenant des vases sur un brancard. D'autres portent des trophées au bout d'un bâton. 7° Puis c'est le cortège d'hommes et de femmes. 8° Puis des guerriers portant des aigles, précédés de musiciens dont l'un joue de la lyre, l'autre du tambourin. 9° Enfin apparaît le char du Triomphateur attelé de deux chevaux. Un homme porte un bâton auquel est attachée une tablette ronde avec ces mots : VENI-VIDI-VICI. Le cortège n'est pas terminé. Derrière le char, on attend des personnages qui le suivent. Le tableau n'a pas été exécuté, mais il semble que Mantegna y ait pensé. Il aurait esquissé un projet. La dixième fresque aurait peut-être représenté le sujet de la gravure décrite par Bartsch sous le n° 11, avec ce titre : Le sénat de Rome accompagnant le Triomphateur. Il est très vraisemblable d'admettre que cette estampe, ait été gravée par un copiste d'après un dessin de Mantegna, préparé en vue de cette dixième fresque. Quant aux personnages qui accompagnaient le triomphateur, ils ne paraissent pas être des sénateurs, mais plutôt des savants portant des tablettes.

Les *Triomphes*, qui ont été popularisés par les gravures d'Andrea Andreani, en 1599, sont la première et la plus puissante restitution que la Renaissance ait faite de la vie antique. On ne peut pas dire que Mantegna ait imité dans ces fresques l'antiquité. Il paraît, au contraire, procéder

d'une technique différente. Les formes, les lignes des étoffes légères qui les recouvrent, les plis des draperies un peu recherchés, tous ces détails sont conçus dans un style qui lui est très particulier. Mais ce qu'il a su traduire, c'est l'esprit du monde antique. On sent que ce qui a agi sur son talent, ce sont les personnages, les coutumes et pour ainsi dire l'âme de la civilisation romaine, au temps des Césars. Il semble qu'elle soit encore présente au milieu de la société italienne de la fin du XV^e^ siècle, tant Mantegna la ressuscite avec exactitude.

Ce ne sont pas seulement des souvenirs antiques qu'évoque une pareille vision. A côté du travail de restitution archéologique, ce qui frappe, c'est l'impression de vie intense avec laquelle Mantegna a fait défiler ce long cortège. Toutes les attitudes de ces personnages si nombreux, qui passent, ont été soigneusement observées. Les uns se hâtent, d'autres s'arrêtent, d'autres se retournent, les uns sont de face, d'autres de profil, les uns dirigent leurs regards vers le sol, d'autres marchent droit devant eux, d'autres contemplent le triomphateur. Il semble que la foule passe et repasse. Ce qui contribue à produire cette illusion, c'est l'art avec lequel est indiqué le mouvement de marche. Il est noté par une série de détails exacts. On remarque le sens suivant lequel se dirigent les trompettes, les étendards portés en avant, les flammes rejetées en arrière, les conducteurs retenant les bœufs et les chevaux. Tout en étant très étudiée, la composition reste pleine de naturel et de liberté. Mantegna a introduit dans cette procession

Cliché Mansell.

TRIOMPHE DE CESAR.

(Hampton Court.

triomphale un élément pendant longtemps inconnu à la Renaissance, l'enthousiasme des gens passionnés pour une idée et qui s'exprime, dans le *Triomphe de César*, par ce regard du jeune guerrier tourné, plein d'admiration, vers le triomphateur dont la devise est : *Veni, Vidi, Vici.* Le ton s'élève ici jusqu'à devenir pour ainsi dire lyrique et héroïque. On sent qu'à la manière réaliste, qui caractérisait les premières productions de Mantegna, va succéder une conception symbolique plus idéaliste, destinée à orienter l'art italien dans une nouvelle direction.

IX. — Les derniers travaux de Mantegna.

Les derniers travaux de Mantegna peuvent se diviser en deux groupes : les uns se rattachant à des sujets religieux, les autres à des sujets mythologiques et allégoriques. En ce qui concerne les tableaux religieux, ces compositions de la fin de sa carrière présentent parfois une certaine supériorité sur ses œuvres de début. Le sentiment de la vie intérieure des personnages y est plus profond, le caractère humain des scènes y est mieux marqué, l'expression des physionomies mieux traduite.

Toutes ces qualités apparaissent dans la *Madone* de la galerie Bréra, à Milan, que Frizzoni identifiait avec la Madone peinte en 1485, pour Éléonore d'Aragon, femme d'Hercule d'Este et duchesse de Ferrare. Ce qui vient à l'appui de cette hypothèse, c'est que ce tableau, attribué autrefois à

Bellini, appartenait encore en 1493 à la maison d'Este et était décrit ainsi dans un inventaire : « Quadro de ligno depincto cum nostra Dona et il figliulo cum serafini ». La peinture de Milan, qui est sur bois, représente la Vierge tenant l'enfant Jésus debout et entourée de chérubins dont la bouche s'ouvre pour chanter. Ces petites têtes d'anges évoquent le souvenir des bas-reliefs de Donatello. Mais ceux qui ont vu le tableau sont moins frappé du sentiment des formes que de la couleur.

Ce retour du peintre vers la couleur se trouve encore indiqué dans la *Madone de la Victoire* que François de Gonzague lui commanda en 1495. L'œuvre est conçue dans le style héroïque. Elle paraît chercher à souligner toute l'importance du moment pendant lequel François de Gonzague se tourne vers la Vierge. C'est lui qui, le 6 juillet 1495, à Fornoue, disputa le passage du Taro aux troupes de Charles VIII, revenant de Naples. Il était généralissime des Vénitiens et le combat fut si acharné qu'il donna lieu à des commentaires contradictoires. Les Vénitiens crurent au triomphe parce qu'ils s'étaient emparés du camp de Charles VIII. Mais les Français prétendaient avoir remporté la victoire, car les Vénitiens perdirent en cette journée près de trois mille hommes. Jean-François de Gonzague avait fait le vœu d'élever un sanctuaire à la Vierge, s'il sortait vivant de la bataille. Mantegna fut chargé de décorer ce sanctuaire et composa ce groupe, que le Louvre possède depuis les campagnes de Bonaparte en Italie et que les traités de 1815 ne lui ont pas enlevé. Au

LA MADONE DE LA VICTOIRE.

(Musée du Louvre.)

centre, trône la Vierge assise, tenant sur son bras droit l'enfant Jésus. A ses côtés, saint Georges, à droite, et saint Michel, à gauche, appuyé sur son épée, relèvent le pan de son manteau. A gauche, le donateur Jean-François de Gonzague, agenouillé aux pieds de la Vierge, éperonné, vêtu de son armure, se tourne vers elle. A droite, en pendant, se tient sainte Élisabeth, à genoux près du socle qui supporte le jeune saint Jean debout. Le soubassement du trône de la Vierge est orné d'un bas-relief représentant Adam et Ève près de l'arbre défendu. Dans le fond apparaissent saint Longin, le soldat qui après avoir frappé le Christ, vint à Mantoue se réfugier et y subir le martyre, et saint André, le patron de Mantoue. Un baldaquin de verdure, enveloppant un arc en plein cintre, abrite la Madone. C'est un berceau de feuillages et de guirlandes, entremêlés de fleurs, de fruits, d'oiseaux et d'échantillons de marbres et de métaux précieux. Un rameau de corail brut, attaché à la voûte par un cordon de perles, est placé, au-dessus de la tête de la Madone. L'entrelacement de ces festons de verdure laisse apercevoir l'azur d'un ciel d'Italie. Les colorations sont nettes et vives. Les carnations sont d'une tonalité chaude, qui rappelle celle des Vénitiens, et les fruits rouges ou vermeils font penser aux couleurs fraîches et éclatantes adoptées par les miniaturistes.

Comparée à la *Madone de la Victoire*, la *Madone de Santa Maria in Organo*, qui fut commandée à Mantegna par les frères de San Oliveto, paraît à certains critiques d'une tonalité plus grise et plus silencieuse. L'œuvre fut commencée en

1496, car les registres du couvent en parlent à cette date et signalent l'achat de couleur d'outremer pour Mantegna. Elle fut terminée en 1497, comme l'indique l'inscription qu'il y a placée : A MANTINIA, P. AN. GRACIA 1497, 15 AUGUSTI. C'est une peinture à la détrempe, appartenant aujourd'hui au prince Trivulzio, à Milan. La Vierge est assise sur des nuages, entourée de chérubins, une fleur dans la main gauche, et tient l'enfant Jésus. Il porte un collier de corail autour du cou, étend les bras et fait un geste de bénédiction. Un berceau de feuillage, chargé de fruits de citronniers, de grenadiers et de cognassiers, que Mantegna affectionne, à la manière des miniaturistes, abrite quatre saints : saint Jean-Baptiste, saint Grégoire, saint Benoît et saint Jérôme. Dans le bas de la composition apparaissent trois petits anges musiciens dont on ne voit que la tête et le buste. Ils chantent en s'accompagnant sur un orgue à main de petite dimension et l'un d'entre eux tient une banderole avec l'inscription citée plus haut. La disposition des personnages produit un effet plein de grandeur.

A côté des œuvres comme la *Madone de Santa Maria in Organo* et la *Madone de la Victoire*, quelques autres tableaux religieux de la même époque paraissent moins importants. Celui qui présente les plus frappantes analogies avec ces peintures est la *Vierge avec l'Enfant*, de la National Gallery de Londres. La Vierge est assise sous un baldaquin entouré de fleurs; la tête légèrement inclinée, elle tient l'enfant Jésus debout sur ses genoux, entre saint Jean-Baptiste et Madeleine debout à ses côtés. Il faut rap-

procher de cette œuvre une peinture où la madone et l'enfant sont représentés dans une attitude presque identique. C'est la *Sainte Famille* de la galerie de Dresde. La Vierge tient l'enfant Jésus et est placée entre sainte Élisabeth et saint Joseph, le petit saint Jean à ses pieds. On peut encore comparer à ces deux Madones la toile d'une authenticité douteuse du Musée civique de Vérone, la *Madone et l'enfant avec deux saints*.

Il faut signaler le *Christ enfant*, de la collection de M. Louis Mond, à Londres, entouré de saint Jean enfant, saint Joseph, et sainte Marie et l'*Homme de douleurs* du Musée de Copenhague, qui semble antérieur aux travaux de cette période. Le Christ est assis et drapé, étendant les bras douloureusement, soutenu par deux anges. Quant aux scènes religieuses qui décorent la Chapelle de San Andrea, à Mantoue, elles ont pu être exécutées d'après les dessins de Mantegna, mais elles sont de la main de ses élèves.

Dans ces tableaux religieux de Mantegna, on ne sent pas une âme croyante, inspirée par une foi profonde, mais un artiste épris de belles attitudes et d'un réel sentiment de la forme et de la vie. Au déclin du *Quattrocento*, où les violentes prédications d'un Jérôme Savonarole appelaient l'anathème de Dieu contre les idées de son temps, et exaltaient l'Évangile en brandissant le crucifix contre les dieux des Grecs et Romains, Mantegna demeura peu sensible à cette éloquence et à ces invectives contre les idoles qu'il avait adorées. Il resta fidèle au culte de l'antiquité jusqu'à la fin de sa vie, se souvenant d'elle jusque dans ses com-

positions religieuses. Mais c'est surtout dans ses tableaux mythologiques et allégoriques qu'il allait continuer à donner carrière à son amour pour l'humanisme.

A l'âge de soixante ans, il est chargé de diriger des travaux de décoration que lui commande Isabelle d'Este. Par sa profonde culture littéraire et artistique, elle incarne l'idéal de la femme de ce temps. Elle n'est plus la créature giottesque, confinée dans un intérieur, ignorant l'histoire et la vie, elle possède les plus vastes connaissances, a lu les auteurs grecs, latins et italiens, converse avec les érudits, recherche les marbres et les bronzes antiques et veut réunir ses précieuses collections dans un endroit qui sera décoré par les plus illustres artistes contemporains. Mantegna lui apparaît comme l'artiste le plus capable de l'aider à réaliser le plan qu'elle s'est tracé. Et cependant il ne conçoit pas l'antiquité de la même façon qu'Isabelle. Tandis qu'elle appartient à la jeune génération qui se représente l'antiquité comme un monde de formes synonymes de grâce et de beauté, comme des symboles de leur idéal esthétique, Mantegna s'attache surtout au sentiment de ce qu'elle a d'humain, à ce qu'elle constitue une discipline de la pensée et des mœurs. Malgré cette différence de conception de l'antiquité, Isabelle le considéra comme le seul artiste susceptible de s'occuper de la décoration de son appartement du Corte Vecchio, qui est désigné dans ses lettres sous le nom de la Grotta, sorte de bibliothèque destinée à renfermer ses collections. Pour la décoration de la Grotta, Isabelle avait commandé cinq

compositions allégoriques à Lorenzo Costa, aujourd'hui conservées au Louvre, un tableau à Pérugin et deux autres à Mantegna, le *Parnasse* et la *Vertu triomphant des Vices*, achetés autrefois par le cardinal Richelieu et appartenant maintenant au Louvre.

Ces sujets antiques sont d'un sentiment plus moderne que les œuvres antérieures de Mantegna. L'idée qui préside à ces compositions est l'ancien symbolisme consistant à représenter les différents aspects de la vie, les passions, les vertus, par les divinités antiques correspondantes. Pétrarque, dans ses *Triomphes*, avait donné un modèle de l'emploi de ces abstractions. Mantegna adaptera l'idée du triomphe à ces deux tableaux. Dans le *Parnasse* ce sera le triomphe de Vénus, d'Apollon et des Muses. Dans la *Vertu triomphant des Vices*, ce sera le triomphe de la sagesse et de l'activité intellectuelle.

Le *Parnasse*, qui est antérieur à l'autre tableau, lui est bien supérieur. Au sommet d'une cascade de rochers couronnée par un bosquet d'orangers, Mars contemple avec admiration Vénus nue. A leurs pieds, un petit Amour agace d'une sarbacane Vulcain, qui sort furieux de la forge. Devant eux, dans la prairie, Apollon fait danser au son de la lyre les neuf Muses. A droite, Mercure, le caducée à la main, s'appuie aux flancs de Pégase qui piaffe et ouvre les ailes. A l'horizon, entre les rochers qui entourent cette île des dieux, s'étend la terre avec les villes et les hommes qui les habitent. Ce tableau païen, qui n'a pas la grâce maladive et langoureuse de Botticelli, respire la santé

et chante l'harmonie des lignes dans la lumière. On sent quel enthousiasme y a mis le peintre, quoique vieux, et on comprend l'admiration qu'éprouvait Isabelle pour cette œuvre. Apollon et Vulcain sont dans l'ombre, ainsi que les rochers, tandis que toute la lumière se concentre sur le corps de Vénus et sur les Muses. Leur mouvement est des plus gracieux et possède ce caractère d'élégance qui est le propre des œuvres tardives de Mantegna. D'un ensemble de formes individuelles il essaie de dégager un type idéal de beauté qui annonce déjà le XVI^e^ siècle.

Quant à la peinture la *Sagesse triomphant des Vices*, elle est moins belle, mais très intéressante. Les personnages y sont accompagnés d'un nom comme dans les tapisseries symboliques du XV^e^ siècle. Sur le bord d'un bassin, entouré de lauriers et d'orangers, apparaît Minerve (la Sagesse), ornée d'une lance pour mettre en fuite les Vices. Près d'elle une femme, accompagnée de petits Amours et symbolisant la luxure, s'enfuit. A sa droite, deux jeunes femmes drapées à l'antique et tenant une torche. Au milieu Vénus, debout sur le dos d'un Centaure qui est entré dans le bassin où Minerve repousse les Vices. Près du Centaure, un satyre, portant un enfant. A droite, une femme symbolisant l'ignorance, portée par deux autres femmes, qui représentent l'ingratitude et l'avarice. A la droite du Centaure, un singe portant une banderole avec cette inscription : *Immortale odium fraus et malitia*, s'avance dans l'eau du bassin avec deux femmes à sa gauche, l'une déguenillée, l'autre sans bras, représentant la paresse. A gauche, un laurier à

Cliché Anderson

LA VIERGE ET L'ENFANT ACCOMPAGNÉS DE QUATRE SAINTS.

(Milan, Collection du prince Trivulzio.)

tête de femme symbolise la vertu. Dans le ciel apparaissent trois représentations allégoriques de la Force, la Tempérance, la Justice. Dans le fond, entre deux rochers, des arcades formées de plantes permettent d'apercevoir le sentier de la vertu. Les difformités de la nature sont utilisées ici dans une intention morale.

Mais ce n'est pas le côté moral qui domine dans la plupart des tableaux mythologiques de Mantegna. Le trait fondamental, c'est le caractère décoratif. On se rappelle le reproche que Squarcione aurait fait jadis à Mantegna, de représenter les figures humaines avec une dureté d'expression qui les faisait ressembler à des statues de marbre. C'est que, par tempérament et par suite de l'influence exercée sur lui par la sculpture antique, Mantegna fait passer l'étude des lignes avant celle de la couleur. Peu à peu, sous l'influence des Bellini, il s'efforça de se préoccuper du coloris, mais vers la fin de sa vie, sa conception de la peinture, visant aux effets de relief du marbre et du bronze, le faisait revenir à ces tons unicolores qui donnent aux lignes une place prépondérante. Toute une série d'œuvres de cette période ont des tons bruns qui font valoir les contours, comme s'il s'agissait d'exécuter des camées. Beaucoup sont l'œuvre de ses disciples, mais ont été peintes d'après ses dessins. Il faut signaler la *Vestale Tuccia* et la *Sophonisbe* (*l'Été* et *l'Automne*), de la National Gallery, la *Judith* et la *Didon* de la collection John Edward Taylor à Londres, la *Judith* du musée de Dublin, la *Sibylle et un Prophète* au duc de Buccleuch.

et des dessins en manière de peinture, comme le *Jugement de Salomon* du Musée du Louvre. Une des peintures décoratives de la fin de sa carrière qui peut lui être attribuée, est le *Samson et Dalila* de la National Gallery, représentant un type assez grossier de Samson, couché au pied d'un arbre, pendant qu'une charmante figure de Dalila lui coupe les cheveux. L'arbre porte cette inscription : *Femina diabolo tribus assibus est mala pejor*.

X. — L'œuvre gravé de Mantegna.

Pour saisir le caractère particulier de dessin précis de Mantegna, il est nécessaire d'étudier son œuvre gravé en le rattachant à une histoire d'ensemble de cette technique en Italie. L'art de la gravure, dont les premiers essais en ce pays datent de 1452, a été pratiqué à ses origines par des orfèvres florentins qui ne voyaient, dans le procédé récemment découvert, qu'un moyen de se renseigner sur l'état d'achèvement de leurs travaux d'orfèverie, en se servant d'épreuves sur papier plutôt que de moulages en terre et en soufre. Ces ateliers des artistes nielleurs donnèrent naissance à deux écoles différentes de graveurs. L'une, continuant la vieille tradition, s'immobilise dans les conditions qui lui ont été faites au début par les émailleurs et les ciseleurs et ne s'affranchit pas des exigences industrielles. Le dessin est un peu dur et ne cherche qu'à répondre à un besoin de décoration ornementale. L'autre école réussit à s'émanciper du travail des ciseleurs et, mal-

gré quelque inexpérience dans le maniement du burin, se préoccupe d'effets de lumière, de clair-obscur, cherche à diversifier la valeur des ombres, à imiter les travaux du crayon et de la plume ou du dessin en manière de lavis.

C'est cette tendance nouvelle qui devint populaire en Italie. De tous les maîtres italiens de la fin du xv^e^ siècle, qui essayèrent d'exploiter la découverte de la gravure en l'adaptant à l'imitation des lignes du dessin, un de ceux qui devinrent les plus habiles fut Mantegna. Au lieu de se borner, comme les premiers graveurs florentins, à des tailles espacées soutenant à peine les formes, et de se contenter de tracer des silhouettes, il procède par des tailles serrées, allant de droite à gauche et cherche à exprimer le modelé intérieur. Il imite le dessin à la plume, dans ses lignes rapides et hardies. C'est cette manière de dessin qui, suivant Bellini, aurait donné une impulsion à la gravure et aurait facilité son développement. Les artistes de la fin du xv^e^ siècle virent dans cette technique nouvelle le moyen de faire reproduire à plusieurs épreuves leurs dessins et de les répandre ainsi dans le public.

Il ne faudrait pas attribuer à Mantegna l'idée d'avoir découvert ce système de gravure. Il est possible que Maso Finiguerra, qu'on regarde comme l'inventeur de la gravure en Italie, en 1452, le connut. Mais les premiers essais importants de ce genre de reproduction qui nous sont parvenus datent de Pollajuolo et de Mantegna. Ce n'est là qu'une hypothèse, car les documents contemporains sont rares: ceux qu'on possède sur l'œuvre gravé de

Mantegna se réduisent à deux passages de Vasari et à une lettre de d'Ardizoni. Dans la vie qu'il nous a laissée de Mantegna, Vasari dit qu'à l'exemple du Pollajuolo, Andrea se plut à faire des gravures sur cuivre et il ajoute que ç'a été une commodité vraiment remarquable, en permettant de connaître plusieurs de ses morceaux célèbres. Dans un autre passage de ses Vies, dans la vie de Marc-Antoine, après avoir parlé des tentatives de Finiguerra, de Botticelli, de Baldini, Vasari dit qu'Andrea, ayant entendu parler de cette invention à Rome, en profita pour graver plusieurs de ses œuvres. Enfin, le dernier document est une lettre du graveur Simone di Ardizoni au marquis de Mantoue, datée du 15 septembre 1475. « Quand Andrea Mantegna, dit-il, vint à Mantoue, il me fit beaucoup d'offres, témoigna qu'il était mon ami. Mais j'avais depuis longtemps noué amitié avec Zoan Andrea qui m'avait raconté qu'on lui avait volé des planches gravées, ce qui m'émut de compassion. Il me dit de lui refaire les gravures et je travaillais pour lui lorsque Andrea Mantegna, sachant que je faisais des estampes, m'envoya menacer par un Florentin, jurant qu'il m'en empêcherait. Et pour cela, un soir, Zoan Andrea et moi nous fûmes assaillis par le neveu de Carlo Moltone et plus de dix hommes armés. »

Si ces renseignements sont exacts, il en résulte qu'avant 1475 Mantegna n'avait pas encore gravé ses dessins, mais qu'il chargeait un graveur de les reproduire. Mantegna n'avait pas encore l'habitude de manier le burin quand il sollicita la collaboration de d'Ardizoni. Ce qui explique sa

colère contre ce praticien, c'est qu'il avait besoin de lui et qu'il n'aurait pas voulu le trouver auprès de Zoan Andrea occupé à graver des dessins contre son gré. C'est seulement assez tard que Mantegna grava lui-même ses dessins.

Il convient de distinguer ses œuvres de celles des copistes. Pendant très longtemps on ne faisait aucune différence entre ces diverses épreuves. Un catalogue critique et raisonné de ces pièces n'existe ni dans Bartsch, ni dans Passavant. C'est le travail minutieux d'un érudit pénétrant, comme Kristeller, qui a réussi à établir, en se fondant sur des précisions techniques, que sept estampes seulement doivent être regardées comme de la main de Mantegna. Ce qui constitue leur caractère particulier, c'est qu'elles présentent une certaine dureté de traits énergiquement accusés, tandis que les estampes dues à des copistes ou à des élèves sont d'une tonalité plus douce. Cette classification est adoptée maintenant par le British Museum, dans le catalogue qu'il a publié récemment de ses pièces italiennes. Les estampes susceptibles d'avoir été gravées par Mantegna seraient : *La Vierge assise* (Bartsch. 8). *La Sépulture* (B. 3). *Jésus-Christ ressuscité entre saint André et saint Longin* (B. 6). *Combat des Tritons* (B. 17). *Combat des dieux marins* (B. 18). *Bacchanale à la cuve*. (B. 19). *Bacchanale au Silène*. (B. 20).

Dans quel ordre ces gravures ont-elles été exécutées et quelles seraient les plus anciennes ? C'est une chronologie assez peu commode à établir avec certitude. Elles ne sont pas datées et si deux d'entre elles, la *Bacchanale au Silène*

et le *Combat des dieux marins* ont été copiées par Dürer avec la date 1494, dans les dessins de la collection Albertine à Vienne, il faut faire des réserves sur cette date. Ce qu'on peut dire, c'est que, pendant longtemps, Mantegna ne gravait pas lui-même, mais employait des graveurs. Ses premiers essais sont dus à l'influence de Pollajuolo dont il a voulu imiter l'estampe bien connue *Combat d'hommes nus*. Kristeller estime que la première estampe, qui pourrait avoir été faite entre 1480 et 1490, serait la *Vierge assise*. Viendraient ensuite les deux *Bacchanales*, le *Combat des dieux marins* et le *Combat de deux Tritons*. Quant à la *Sépulture* et au *Christ entre saint André et saint Longin*, elles appartiendraient à une époque postérieure.

L'étude de ces différentes pièces permet de suivre l'évolution du talent de Mantegna dans l'art de la gravure. La *Vierge assise* est contemporaine, par sa manière, des *Triomphes*. Le sujet religieux est interprété comme une scène de la vie humaine. La Vierge est une mère qui incline sa tête vers celle de son enfant pour se rapprocher de lui, et qui l'enserre de ses deux mains dans une étreinte pleine de tendresse, comme pour le protéger. Les *Bacchanales* et le *Combat des dieux* sont de la même époque environ et procèdent de la même manière que les *Triomphes*. Il se souvient de compositions antiques, mais il ne les imite pas, se laissant aller à son amour pour le mouvement des formes vivantes et la nature. Dans la *Bacchanale à la cuve*, il nous la présente sous les aspects

Cliché Neurdein.

LE PARNASSE

(Musée du Louvre.)

les plus bas et les plus réalistes. C'est un personnage ivre, assis sur le bord d'une cuve, soutenu par un de ses compagnons et entouré de faunes qui boivent avec joie. La *Bacchanale au Silène* complète ce tableau d'ivresse. Un Silène est porté entre les bras de deux faunes et d'un satyre. Un homme prend sur son dos une femme très grosse, un autre porte un de ses camarades, tandis que deux femmes jouent des instruments de musique. Ailleurs, Mantegna montre que les divinités de la mer ne sont pas exemptes des passions humaines. Dans le *Combat des dieux marins*, c'est l'Envie qui, sous la forme d'une femme hideuse, excite les dieux de la mer. Ils sont montés sur des chevaux marins et se battent. L'un frappe avec un fouet formé de poissons. L'autre pare le coup avec un bâton. Le vicomte Delaborde croyait que la gravure avait été inspirée à Mantegna d'un bas-relief de Ravenne, mais on s'accorde à croire que ce bas-relief ne serait pas un antique. C'est une copie faite d'après la gravure. Il y a d'ailleurs dans cette estampe, moins une imitation d'antique qu'une fantaisie. Mantegna est frappé des forces divines de la mer et il essaie de traduire leur mouvement. On retrouve cet effort dans le pendant, le *Combat de deux Tritons*. Ce sont deux tritons qui se battent, ayant chacun une néréide en croupe. L'un, à droite, lui porte un coup avec un grand os. L'autre, à gauche, armé d'un bâton, pare le coup de son adversaire avec le crâne d'un animal. La gravure est dans le goût quattrocentiste.

Les deux dernières gravures sont des pièces religieuses.

L'une, la *Sépulture*, rappelle le triptyque de San Zeno. Dans la *Sépulture*, au moment où le corps de Jésus est porté par deux disciples pour être mis au tombeau, le désespoir de saint Jean est exprimé par ses mains jointes, son cou tendu, ses yeux ouverts. Mais l'attitude la plus étudiée est celle de Joseph d'Arimathie qui, tout en supportant la vue du divin cadavre, se retourne vers la Vierge évanouie, plein de compassion. Son affliction se marque par l'effort qu'il fait pour contenir ses larmes et qui contraste avec la douleur des autres personnages.

L'autre estampe, le *Christ entre saint André et saint Longin*, n'est pas un morceau d'une émotion aussi poignante et religieuse, mais paraît d'un sentiment tout à fait antique. Jésus-Christ est debout, tenant une bannière. A gauche, saint André soutient une croix. A droite, saint Longin, les mains jointes, appuie sa lance contre l'épaule. Il semble que Mantegna ne se préoccupe pas du sujet proprement dit. Il ne voit que des formes dont il cherche à rendre l'impression avec vérité et naturel. Ce qui apparaît dans cette gravure, c'est la prédominance des éléments antiques sur l'émotion religieuse. Ces figures de saints n'expriment pas le sentiment chrétien de la douleur, mais le sentiment antique de la lutte de l'homme contre la fatalité. Cette force physique du saint Longin et ce calme puissant de saint André leur donnent moins le caractère de saints que de divinités de l'Olympe. On croirait que ce sont des dessins pour des statues antiques.

Il serait intéressant de rapprocher des estampes de

JUDITH.

Dessin à la plume (Cabinet des estampes du Musée des Offices à Florence).

Mantegna les dessins qu'il destinait à la gravure. Il n'existe parmi les dessins gravés qu'un seul susceptible d'être regardé avec certitude comme de la main de Mantegna. C'est le *Combat des Tritons*, de la collection du duc Devonshire à Chatsworth. Les autres dessins n'ont pas été gravés ou ne sont pas de la main de Mantegna. Les seuls dessins qu'on puisse lui attribuer, outre le *Combat des Tritons*, et une esquisse de la collection de l'honorable Gathorne Hardy, dont on a parlé à propos des fresques des Eremitani, sont quatre dessins du British Museum, une *Allégorie de la Fortune et de la Vertu* que grava Zoan Andrea, une *Étude d'homme malade*, une *Madone assise tenant l'enfant Jésus debout*, un ange à ses pieds, et un dessin représentant *Mars assis entre Vénus et Diane*. Il faut encore citer le dessin du musée des Offices, à Florence, représentant *Judith* avec cette signature : ANDREAS MANTINIA MCCCCLXXXXI. Il a appartenu à Vasari et a dû servir de modèle pour la décoration de la chapelle de Mantegna. Judith est représenté debout en compagnie d'une esclave mauresque, mettant dans un sac la tête d'Holopherne. Quant aux autres dessins, ils présentent une authenticité douteuse. Les deux plus curieux seraient celui du musée de Rennes, le *Jeune prisonnier* et l'esquisse du Louvre pour une statue de Virgile. Elle lui avait été commandée par Isabelle, qui voulait venger le poète contre Carlo Malatesta. Celui-ci, au moment où Galeas Visconti faisait la guerre aux Gonzague, pour empêcher Virgile d'être regardé comme une divinité, avait fait jeter sa statue dans le Mincio. Les

historiens et les poètes flétrirent Malatesta, et c'est pour restituer le culte du poète qu'Isabelle demanda à Mantegna un projet de monument. Ce dessin du Louvre, provenant de His de la Salle, représente le poète debout sur un piédestal, couronné de lauriers, vêtu à la romaine et tenant des deux mains son livre.

Mais il faut faire toutes réserves sur quantité de dessins attribués à Mantegna, de même que pour toutes les autres gravures classées dans son œuvre et qui ont dû être exécutées par des élèves d'après ses dessins. Ces dix-huit ou dix-neuf estampes peuvent se diviser en deux groupes. Les unes, qui sont les plus importantes et paraissent d'un même artiste, témoignent d'une certaine fermeté de tailles. Ce sont la *Flagellation* (B. 1). La *Sépulture* (B. 2). La *Descente de croix* (B. 4). *Jésus-Christ descendant aux limbes* (B. 5). *La Vierge dans la grotte*. *Hercule et Antée* de la Hofbibliothek de Vienne. Quant aux autres, qui comprennent l'ensemble des autres pièces citées par Bartsch et Passavant, elles sont exécutées d'une manière plus fine. Elles paraissent être de la main de Zoan Andrea, Giovanni Antonio da Brescia, Mocetto, Jacopo Francia, Nicoletto de Modène, qui s'appliquèrent non seulement à s'approprier sa manière, mais à contrefaire ses gravures, sans arriver cependant à imiter sa rare vigueur de traits.

COMBAT DE DEUX TRITONS.

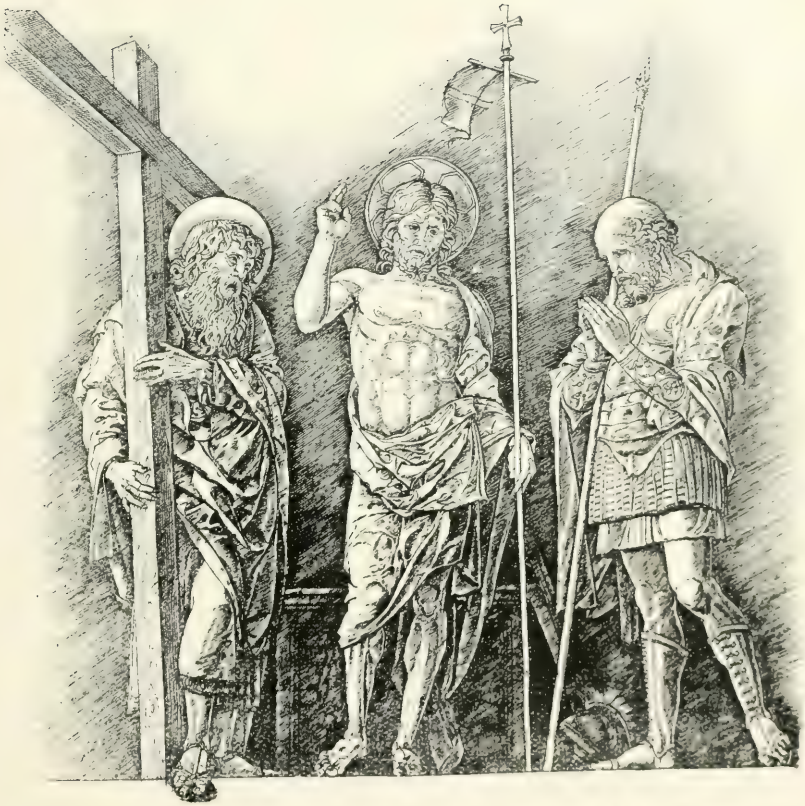
(Estampe.)

XI. — Dernières années. — Mort de Mantegna. Son influence.

Les dernières années de la vie de Mantegna furent attristées par des difficultés pécuniaires, des inquiétudes sur sa santé, et des ennuis que lui causa son fils aîné François. Le 1er mars 1504, il fit un testament où se manifeste toute sa méfiance pour lui, tandis qu'il avantageait son plus jeune fils Louis, auquel il cédait ses propriétés, et faisait un legs à sa femme Libera. En même temps, Mantegna demandait à être enterré dans la chapelle de San Andrea, et engageait des pourparlers avec le protonotaire Sigismond de Gonzague. Le 11 août 1504, en présence des chapelains et des chanoines, la concession de la chapelle lui est accordée. Il leur léguait 100 ducats pour la construire et la décorer. En 1505, à soixante-treize ans, il promit à Francesco Cornaro Cornelio, que les poètes faisaient descendre de la gens Cornelia, de peindre un triomphe en l'honneur de son prétendu ancêtre Cornélius Scipion. Il s'agissait du *Triomphe de Scipion* aujourd'hui à Londres, à la National Gallery. On a des nouvelles de cette composition par une lettre du 1er janvier 1505, du cardinal Pietro Bembo, qui demande à Isabelle d'Este d'intervenir auprès de Mantegna pour l'achèvement du triomphe dont le prix a été fixé à 150 ducats. Le sujet était emprunté à Tite-Live et a été ainsi dé-

crit par Reiset dans un article : « Scipion Nasica, désigné par le Sénat, comme le plus vertueux des Romains, pour recevoir l'image de la mère des dieux apportée de Phrygie, s'avance au-devant de la déesse dont le buste, porté par des Asiatiques, va prendre place dans le temple, à côté des divinités protectrices de Rome. Scipion est entouré de sénateurs et d'hommes de toutes conditions qui lui font cortège. Une femme (Claudia Quinta) se précipite à genoux devant la sainte image. » Mantegna était préoccupé à ce moment par la mauvaise conduite de son fils François. Le 1er avril 1505, Isabelle écrit à son mari que le vieux Mantegna est venu *lacrimoso* lui demander la grâce de son fils. Par un codicille il le rétablit dans ses droits d'héritier.

Mantegna était tombé malade. Des embarras d'argent l'obligèrent à s'adresser à Isabelle à laquelle il offrit, en janvier 1506, de céder pour 100 ducats un marbre antique dont il hésitait à se dessaisir, la *Faustine*. Le 15 juillet, l'intendant de la marquise, Jacopo Calandra, lui écrit qu'il est allé la veille chez Mantegna et qu'il y a vu un tableau, le *Dieu Comus* dont il donne les renseignements suivants : « Le dieu des festins et des élégances y paraissait entouré de deux Vertus, l'une vêtue, l'autre nue, de deux amours, d'un Mercure et d'autres figures allégoriques. » Ce tableau fut retrouvé ainsi que le *Triomphe de Scipion* dans l'atelier de Mantegna, après sa mort. Il était inachevé et fut terminé par Lorenzo Costa, ce qui le rendit un peu différent de la description de Calandra. Le 1er avril



LE CHRIST RESSUSCITÉ, ENTRE SAINT ANDRÉ ET SAINT LONGIN.
(Estampe.)

1506. Calandra écrivait à Isabelle pour lui annoncer que Mantegna lui avait cédé la *Faustine*.

Le 13 septembre 1506, Mantegna mourait à Mantoue dans sa maison de la via Unicorno. Son fils François, exilé, rentra à Mantoue. Louis annonça la mort de son père au marquis de Mantoue, et sa lettre nous apprend que dans son atelier Mantegna laissait, outre le *Triomphe de Cornelius Scipion et le Dieu Comus*, *un Saint Sébastien*, celui qui fait partie actuellement de la collection du baron Franchetti. *Les lamentations sur le Christ* ou *Christ en raccourci*. Ce « *Cristo in scurto* » qui passa de l'atelier de Mantegna dans le palais du cardinal Sigismond de Gonzague, puis dans le palais du cardinal Mazarin, à Rome, est maintenant à Milan, au musée Bréra. Du fait que cette œuvre ait été trouvée dans l'atelier de Mantegna, il ne faudrait pas conclure qu'elle soit de sa dernière période. Bien que Morelli la date de 1506, Crowe et Cavalcaselle ainsi que M. Lafenestre la considèrent comme une œuvre de jeunesse. Mantegna a voulu montrer tout ce qu'il savait des problèmes du raccourci en faisant tenir dans un petit espace compris entre les talons et la tête un homme de forte stature humaine. Le corps du Christ est étendu de biais, raide, la plante des pieds en avant, au premier plan en raccourci, la tête exhaussée de manière à pouvoir être vue de tous les côtés où l'on se place. A gauche apparaissent les trois profils de visages qui pleurent et dont les muscles contrastent avec la masse cadavérique. Le torse est nu, recouvert d'une draperie à la partie infé-

rieure, la poitrine s'affaisse sans souffle, la tête est penchée à droite, les mains immobiles montrent les plaies que les clous ont laissées, les bras placés symétriquement demeurent rigides. Il y a là un effet de réalisme effrayant.

Ce but d'effrayer plutôt que d'émouvoir, qui frappe dans beaucoup de ses œuvres, révèle moins une âme chrétienne qu'un esprit préoccupé de mesurer la puissance expressive de son art. On sent un génie inquiet chez lequel subsiste la trace des luttes âpres et violentes du quattrocento. Au moment où l'esprit hésite entre la tradition immobile du moyen âge et la culture moderne, il comprend la nécessité d'étudier l'antiquité comme un moyen d'apprendre à connaître la nature. A un peuple passionné de voir et de savoir, l'antiquité fait aimer la vie que le moyen âge avait flagellée de sa discipline et qu'elle réhabilite avec toutes ses jouissances, la lumière, l'air, l'espace, les fleurs, toutes les beautés dont elle se pare. « Les couleurs fines, écrit Marsile Ficin, les lumières, les voix, la splendeur de l'or, la blancheur de l'argent, la science, l'âme, ces choses nous les appelons belles. » A cette société dont les yeux s'ouvrent pour admirer toutes les merveilles de l'univers trop longtemps condamné, Mantegna voulut révéler la beauté de la forme vraie. Pour se faire une idée de ses efforts, il faut avoir présent à la mémoire le médaillon en bronze attribué soit à Sperandio, soit à Gian Marco Cavalli et placé dans la chapelle à gauche dans l'église San Andrea de Mantoue, qui représente

Cliché Alinari

LAMENTATIONS SUR LE CHRIST.

(Milan, Musée Brera.)

son masque terrible. Cette physionomie énergique et tourmentée révèle, au milieu de souffrances visibles, une étonnante force de volonté. On devine une nature pleine d'une ardeur combative dont l'art reflète toutes les forces qui travaillaient l'âme de ses contemporains.

Il y avait dans son style un élément si individuel que personne ne pouvait essayer de l'imiter. Il ne forma pour ainsi dire pas d'élèves mais, sans être proprement dit un chef d'école, il exerça une grande influence sur l'école de Padoue, l'école de Vérone et les écoles de l'Emilie. A Padoue, à côté de ses camarades qui travaillaient sous sa direction à la peinture des fresques de l'église des Eremitani, Bono da Ferrara, Ansuino da Forli, Niccolo Pizzolo, il eut des élèves comme Jacopo da Montagnana. A Mantoue, il faut citer Antonio da Pavia. Plusieurs peintres de l'école de Vérone, comme Libérale de Vérone, Francesco Bonsignori, Francesco Caroto, Francesco Morone, ont été ses disciples. L'art mantegnesque inspira les écoles du Nord, dont les brillants représentants à Ferrare, Parme et Bologne, Marco Zoppo, Cosimo Tura, Lorenzo Costa, Ercole Roberti, Francesco del Cossa, Bianchi Ferrari, admiraient la science anatomique du maître de Padoue. En dehors de l'Italie, des artistes comme Dürer et Holbein furent séduits par ses notations précises de perspective. Raphaël emprunte à ses fresques tout ce qu'elles contenaient de documentation sur l'antiquité païenne. Enfin, le charmant décorateur de la coupole de Parme, Corrège, malgré ses formes moelleuses et souples qui paraissent

offrir un contraste avec les contours durs et énergiques de Mantegna, a imité ses effets de lumière, de mouvements aériens, ses hardiesses de dessin et fut gagné par son instinct de la réalité décorative. Il faudrait examiner dans le détail tout le développement de la peinture en Italie dans la première partie du XVI^e^ siècle pour comprendre tout ce que son œuvre renfermait de vie et de vérité. Bien qu'on lui ait reproché de préférer l'étude de la sculpture antique à celle du modèle vivant, Mantegna aurait souscrit à l'opinion émise par Cennino Cennini lorqu'il conseillait à tout peintre quattrocentiste d'imiter la nature : « Prends garde, disait-il, que le guide le plus parfait et le meilleur timon que tu puisses avoir, c'est la porte triomphale de portraiturer d'après nature. Et la nature dépasse tous les autres exemples, et fie-toi toujours à la nature ».

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PRINCIPAUX SUR MANTEGNA

Baschet, *Recherches de documents d'art et d'histoire dans les archives de Mantoue sur Mantegna* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, première période, t. XX). — Berenson, *The study and criticism of italian art*. Londres, 1902. — Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*. Londres, 1907. — Bettinelli, *Delle lettere e delle arti Mantouane*. Mantoue, 1774. — Braghirolli, *Lettere ined. di artisti di Mantoua*. Mantoue, 1878. — Brun, *Neue Dokumente uber Mantegna* (*Zeitschrift fur bildende kunste*, 1875-76, t. XI). — Burckhardt, *Die cultur der Renaissance in Italien*, 8e ed. Leipzig, 1901. — Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*. Florence, 1875-1908, t. V. — Maud Crutwell, *Mantegna*. London 1901. — D'Arco, *Delle arti e delle artifici in Mantoua*. Mantoue, 1857. — Gaye, *Carteggio inedito d'artisti del secolo, XIV, XV, XVI*. Florence, 1839-40. — Knapp, *L'œuvre de Mantegna* (200 illustrations). Stuttgart, 1910 et Paris, 1911. — P. Kristeller, *Mantegna*. Berlin et Leipzig, 1902; Kristeller, *Francesco Squarcione e le sue relazioni con Andrea Mantegna* (*Rassegna d'Arte*, 1909, t. X.) — Lanzi, *Storia pittorica della Italiana*. Milan, 1824-25 t. III. — Ivan Lermolieff (Morelli), *Le opere di maestri italiani nelle gallerie di Dresda di Monaco Berlino*. Bologne, 1886. — Luzio, *La Madonna della Vittoria del Mantegna* (*Emporium* XIV). Bergame, 1900. — Mantz, *Mantegna* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, 2e période, t. XXXIII et XXXIV). — Pompeo Molmenti, *La pittura veneziana*. Florence, 1903. — Moschetti et Lazzarini, *Documenti intorno alla pittura padovana del 400* (*Nuovo Archivio Veneto*, 1908, t. XV). — Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris, 1889-91. — Selvatico, *Guida di Padova*. Padoue, 1869. — Thode *Mantegna*. Bielefeld, 1897. — Giorgio Vasari, *Vies des peintres*, traduction Leclanche, t. III. Paris, 1840. — Ad. Venturi, *Storia dell'arte italiana*. Milan, 1908, t. V et VI. — Lionello Venturi, *Pittura veneziana*. Venise 1907. — Ch. Yriarte, *Mantegna*, Paris, 1901.

TABLE DES GRAVURES

Le baptême d'Hermogène (Légende de saint Jacques, fresque), (Padoue, église des Eremitani) 9
Saint Jacques marchant au supplice, fresque (Padoue, église des Eremitani) 13
Exécution de saint Jacques, fresque (Padoue, église des Eremitani) 17
Martyre de saint Christophe, fresque (Padoue, église des Eremitani) 21
Saint Georges (Venise, Académie) Bois. H. 0m,66; L. 0m,32. —
Saint Sébastien (Louvre) Toile. H. 2m,57; L. 1m,42 25
La Vierge et l'Enfant avec des anges (Vérone, San Zeno) Bois. H. 2m,20; L. 1m,15 29
Jésus sur la croix (Musée du Louvre) Bois. H. 0m,66; L. 0m,90.. 33
Mont des Oliviers (Musée de Tours) Bois. H. 0m,66; L. 0m,88... 41
Le Cardinal Mezzarota (Berlin) Bois. H. 0m,44; L. 0m,33..... 45
L'adoration des Mages (Florence, Musée des Offices) Bois. H. 0m,76; L. 0m,765 49
La Circoncision (Florence, Musée des Offices) Bois. H. 0m,46; L. 0m,425 53
Le marquis Ludovic Gonzague et sa famille (Mantoue, Château di corte, fresque) 57
Le marquis Ludovic Gonzague et la marquise Barbara (fragment de fresque) 65
La rencontre du marquis Ludovic et du cardinal Francesco Gonzague (Mantoue, Château di Corte, fresque) 73
Peinture du plafond (Mantoue, Château di Corte) 77
Triomphe de César (Hampton Court, fragment de fresque) 2m,74×2m,74 81
Triomphe de César (Hampton Court) fresque 2m,74×2m,74..... 85

La Madone de la Victoire (Louvre) Toile. H. 2m,80 ; L. 1m,60... 89
La Vierge et l'Enfant entourés de quatre saints (Milan, Collection du prince Trivulzio) Toile. H. 2m,87; L. 2m,14..... 97
Le Parnasse (Musée du Louvre) Toile. H. 1m,60; L. 1m92..... 105
Judith, dessin à la plume (Florence, Musée des Offices)..... 109
Combat de deux Tritons, estampe. H. 0m,328; L. 0m,440..... 113
Le Christ ressuscité, entre saint André et saint Longin, Estampe H. 0m,330; L. 0m,325..... 117
Lamentations sur le Christ (Milan, Musée Bréra) Toile. H. 0m,66; L. 0m,81..... 121

TABLE DES MATIÈRES

I. Mantegna à Padoue. — Formation et développement de son esprit 5
II. Les fresques des Eremitani 19
III. Les œuvres de début 31
IV. Mantegna à Vérone : le triptyque de San Zeno 37
V. Mantegna à Mantoue 44
VI. Les premières œuvres de Mantegna à Mantoue 56
VII. Mantegna au Castello di Corte à Mantoue. — La Camera degli Sposi 63
VIII. Le triomphe de Jules César 71
IX. Les derniers travaux de Mantegna 87
X. L'œuvre gravé de Mantegna 100
XI. Dernières années. — Mort de Mantegna, son influence 115
Bibliographie des ouvrages principaux sur Mantegna 125

13.495-11. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LIBRARY
FEB
1
1982
UNIVERSITY OF TORONTO

BINDING SECT. OCT 14 1960

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
623
M3B6

Blum, Andre
Mantegna, biographie critique